DIE AKTDARSTELLUNG IN DER MALEREI VOM AUSGANG DER ANTIKE BIS ZUM ENDE DES ROMANISCHEN STILS

(UNTER BESONDERER BERÜCKSICHTIGUNG DER MINIATURMALEREI)

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

GENEHMIGT VON DER

PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

FRIEDRICH-WILHELMS-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

VON

JOSEPHA WEITZMANN, geb. FIEDLER

AUS BERLIN

Tag der Promotion: 14. Oktober 1933

Tag der mündlichen Prüfung: 24. Juli 1930

STRASSBURG 1933

Druck von HEITZ & C°. G. m. b. H. Strassburg

592

Referenten: Professor Dr. ADOLPH GOLDSCHMIDT
Professor Dr. FERDINAND NOACK †

Die Buchausgabe der vorliegenden Arbeit erscheint zugleich erweitert durch einen zweiten Teil, entsprechend Abschnitt III und IV des Inhaltsverzeichnisses und mit 4 Tafeln versehen als Heft 297 der „*Studien zur deutschen Kunstgeschichte*" im Verlag von J. H. Ed. Heitz, Strassburg.

MEINER MUTTER

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

INHALTSVERZEICHNIS.

Seite

Einleitung 1

I. Die unschematische Aktbehandlung als Nachwirkung der hellenistischen Malerei 5

1. Die frühchristliche Kunst des Abendlandes 5
2. Die frühbyzantinische Kunst 11
3. Die koptische Kunst 13
4. Die syrische Kunst 14

II. Entstehung und Ausbreitung fester Aktschemen 16

1. Die Bildung dreier massgebender Schemen in der mittelbyzantinischen Malerei 16
2. Die irische Aktstilisierung 25
3. Spätantike und byzantinische Formen der Aktbehandlung 25
   a) in der karolingischen Malerei 25
   b) in der ottonischen Malerei 31
4. Die Nachwirkung der karolingischen Aktbehandlung in der angelsächsischen und französischen Kunst 37
5. Einwirkungen des byzantinischen Segmentschemas auf Italien 41
6. Einwirkung der irischen, angelsächsischen und italienischen Aktbehandlung auf die vorromanische Kunst Spaniens 46

III. Das byzantinische M-Schema und das nordische Dreieckschema in der romanischen Kunst des Abendlandes ....

1. Das byzantinische M-Schema in Italien von der Mitte des 11. bis zum Ende des 13 Jahrhunderts .....
2. Vorwiegen des Dreieckschemas im 12. Jahrhundert in England .....

Seite

3. Vorwiegen des Dreieckschemas im 12. Jahrhundert in Frankreich und Belgien .....
4. Anwendung beider Schemen in Spanien und Südfrankreich .....
5. Das Dreieckschema und seine Verdrängung durch das M-Schema in Deutschland .....

IV. Alleinige Vorherrschaft des M-Schemas im 13. Jahrhundert und sein Zurücktreten mit dem Aufkommen der Gotik ..

1. In Frankreich .....
2. In England .....
3. In Deutschland .....

EINLEITUNG.

Es bedarf einer besonderen Begründung, weshalb gerade die Aktdarstellung aus einer Fülle von stilkritischen Merkmalen herausgegriffen wurde, um mit ihrer Hilfe gewisse Stilwandlungen und Beeinflussungen klarer zu erkennen. Denn es ist bekannt, dass das Mittelalter den Akt im allgemeinen scheute, und die Aktdarstellung in den Denkmälern verhältnismässig selten ist. Die Frage der anatomischen Richtigkeit im medizinisch-wissenschaftlichen Sinne tritt ganz in den Hintergrund. Der mittelalterliche Künstler war bei der Aktzeichnung im ganz besonderen Masse auf das fortwährende Kopieren von Vorbildern angewiesen. Man übernahm die aus der Antike vererbten Formen und bildete sie allenfalls um. So entwickeln sich im frühen Mittelalter bestimmte feste Schemen, die sich mit grösserer Konsequenz das ganze Mittelalter hindurch halten als verschiedene andere Stilmerkmale wie z. B. Drapierungsmotive. Eigentliche Neuschöpfungen und Abweichungen von einmal gefundenen Schemen sind höchst selten, und wo sie vorkommen, unsicher oder phantastisch in der Zeichnung. Dieses beginnt erst sich zu wandeln, als mit dem Entstehen eines vollplastischen Stils um die Wende vom 12. zum 13. Jhdt. im weltlicher eingestellten Zeitalter der Staufer das Interesse an körperlichen Werten und somit auch am Akte steigt. In dieser Zeit begegnet man vereinzelt ernsthafteren Naturstudien. Doch ist diese Phase nur von kurzer Dauer und schon der Beginn der Gotik zeigt in seiner transzen-

denten und wieder mehr kirchlichen Einstellung ein Abrücken von der im Wachsen begriffenen naturalistischen Beobachtung.

Ein besonders geeignetes Material, an dem die Entwicklung der Aktdarstellung sich aufzeigen lässt, ist die Malerei, da in dieser feste linienhafte Schemen, die bei der Betrachtung des Aktes im Vordergrunde stehen sollen, in den meisten Fällen in klarerer Zeichnung erscheinen als auf Skulpturen. Innerhalb der Malerei führt die Miniaturmalerei zu den sichersten Resultaten einmal, weil von ihr mehr erhalten ist als von den übrigen Zweigen der Malerei und ferner, weil sie grösstenteils einen besseren Erhaltungszustand aufweist. Trotzdem werden einige Stücke der Plastik eingefügt werden müssen, wo Lücken in dem Miniaturenbestande auszufüllen sind. Auch Akte der spärlich erhaltenen Wandmalerei werden gestreift, doch bestätigen diese in den meisten Fällen nur die aus den Miniaturen sicherer gewonnenen Resultate.

Ueberschaut man nun das ganze Material der zu behandelnden Aktdarstellungen, so zeigt sich, dass die ersten christlichen Jahrhunderte Motive bevorzugen wie den Daniel, Jonas und vor allem Putten, Gestalten, die in anderer Bedeutung, aber derselben Formgebung, in der Antike vorgebildet waren. Doch bald wird das bei weitem häufigste Motiv, an dem der Akt studiert werden kann, der Kruzifixus. Es werden bei seiner Betrachtung auch Momente zu berücksichtigen sein, die nur mittelbar mit dem Akt in Verbindung stehen, so z. B. die Hüft- oder Knieausbiegung, da diese meistens im Zusammenhang mit ganz bestimmten Aktschemen auftreten. Neben dem Kruzifixus kommen noch andere nackte Christusfiguren in Frage, die, wie der Christus der Taufe, mitunter in weniger reichem Liniengefüge dargestellt werden. Der Akt des Schächers gibt oft Anregung zu stärkerem Realismus, der noch gesteigert wird bei den Hades-Figuren in der Darstellung der Höllenfahrt Christi, während die Christusakte meist einen stärker stilisierten Charakter annehmen. Ein weiteres häufig vorkommendes Motiv der Aktdarstellung sind die Adam- und Eva-Figuren, für die vor allem die Frage der Verschiedenheiten des männlichen und weiblichen Körpers ins Auge zu fassen sein wird. Aktdarstellungen von Kindern wie z. B. bei der Geburt Christi oder beim Bethlehemitischen Kindermord zeigen entweder

gar keine Schemen, da sie vielfach zu klein gebildet sind, oder Schemen erwachsener Körper auf Kinderakte übertragen. Es erübrigt sich daher, auf den Kinderakt besonders einzugehen. Im grossen und ganzen sind Aktdarstellungen von profanen Gestalten selten und zeigen kaum Abweichungen von denen der gleichzeitigen biblischen Figuren.

Bei der Betrachtung der einzelnen Akte wird einmal auf die Proportionen und den Aussenkontur zu achten sein, dann aber vor allem auf die schon eingangs erwähnten Schemen der Innenzeichnung. Hier ist es vor allem die Zeichnung des Bauches und der Brust, in der sich jene festen Schemen ausgebildet haben, an welchen jahrhundertelang das Mittelalter festhält, und an denen sich die Stileinflüsse besonders klar feststellen lassen. Demgegenüber lassen die Arm- und Beinzeichnungen eine geringere Variationsmöglichkeit zu und geben Aufschlüsse gewöhnlich nur in Verbindung mit der Bauch- und Brustzeichnung. Auf die Bauch- und Brustschemen wird also die vorliegende Arbeit den stärksten Nachdruck zu legen haben.

I. — DIE UNSCHEMATISCHE AKTBEHANDLUNG ALS NACHWIRKUNG DER HELLENISTISCHEN MALEREI

Die frühchristliche Kunst des Abendlandes.

Die Entwicklung der altgriechischen Malerei und mit ihr die des Aktes ist von einem zeichnerischen Stil in archaischer Zeit, der durch die Vasenmalerei überliefert ist, bis zu einem jede Linie und jede Form auflösenden Impressionismus im späten Hellenismus in schrittweiser Konsequenz verlaufen. Die römische Kunst bis zum Ende der Kaiserzeit hat dem malerisch-impressionistischen Stil nichts wesentlich Neues hinzugefügt. Als in Rom im ersten Jhdt. n. Chr. das Christentum Fuss fasst und die Katakomben mit Malereien zu schmücken beginnt, übernimmt es zunächst aus der heidnischen Antike Figuren und Aktdarstellungen und gibt ihnen nur eine neue Bedeutung. In den heidnischen Hypogaeen ebenso wie in den christlichen Katakomben wird die gleiche Darstellungsweise für Akte angewandt, mag es ein Bacchus oder ein Jonas sein. Bezeichnenderweise kennen die ersten christlichen Jahrhunderte keine Scheu vor der Darstellung des Aktes wie sie bald darauf das Mittelalter empfindet, und sie stellen ihn in voller Unbefangenheit dar. So können die Variationen innerhalb der malerischen Aktbehandlung der ersten Jahrhunderte in gleicher Weise in der heidnischen und in der christlichen Malerei verfolgt werden. Für diese Zeit kommen fast nur Fresken und Mosaiken in Frage, da von der

frühchristlichen Miniaturmalerei nur wenig erhalten ist. Zwar ist die Datierungsfrage für die nachpompejanische Wandmalerei noch wenig geklärt, doch spielt dieses für die Aktdarstellung keine sehr erhebliche Rolle, da der Akt in seiner malerischen Behandlung noch ohne feste Schemen ist. Ein Vergleich eines Putto der Domitilla-Katakombe [1]), die gewöhnlich noch ins 1. Jhdt. datiert wird, mit dem Putto eines heidnischen Fresko vom Quirinal [2]) zeigt für beide ein und dieselbe Wiedergabe des Nackten. Der organisch erfasste Körper ist ohne festen Kontur gemalt. Die Innenzeichnung des Aktes wird nur durch feine leichte Schatten wiedergegeben, die zwar leise plastische Schwellungen hervorrufen, doch feste Muskelpartien werden nicht herausgearbeitet. Dieselbe Körperbehandlung und plastische Modellierung durch reine Farbenwerte tritt bei dem Christuskind der Priscilla-Katakombe [3]) auf, das nach Wilpert der 1. Hälfte des 2. Jhdts. angehört.

Allmählich verliert sich der mit dem Malerischen verbundene plastische Charakter. Die Akte der Kallistus-Katakombe und der Krypta der Lucina [4]) aus der 1. bezw. 2. Hälfte des 2. Jhdts. zeigen diese Veränderung. Der liegende Jonas wie auch der Christus der Taufe verraten eine Tendenz zum mehr Flächenhaft-Frontalen. Die Proportionen werden übertrieben in die Länge gezogen. Der Akt, auch hier noch ohne Betonung des Konturs, wird nicht mehr in dem Masse wie im 1. Jhdt. durch verschiedene farbige Licht- und Schattenwerte modelliert; ferner sitzen die Gliedmassen am Körper oft nicht organisch in den Gelenken an, sondern gleichmässig leitet die Farbe vom Körper zu den Extremitäten über, als fülle sie ohne jede nähere Nüancierung eine durchgehende Fläche.

Dieser flächenhaft-muskellose Charakter verstärkt sich im 3. Jhdt., z. B. bei dem sitzenden Jonas der Petrus- und Marcellinus-Katakombe [5]). Besonders klar scheint diese Entwicklung vom plastisch-räumlichen zum unkörperlich-flächenhaften der Vergleich des Christuskindes der Pris-

---

[1]) G. Wilpert: Die römische Katakombenmalerei, Freiburg 1903, Taf. 5.
[2]) P. Marconi: La Pittura dei Romani, Rom 1929, Fig. 133.
[3]) Wilpert: Katakombenmalerei, Taf. 21.
[4]) Wilpert: Katakombenmalerei, Taf. 26 und 29.
[5]) Wilpert: Katakombenmalerei, Taf. 61.

cilla-Katakombe [6]), das nach Wilpert der 2. Hälfte des 3. Jhdts. angehört mit dem schon erwähnten Christuskind derselben Katakombe aus der 1. Hälfte des 2. Jhdts. zu zeigen. Wo dort z. B. in den Armen und im Hals räumliche Verkürzungen gegeben sind, sind die Gliedmassen hier in möglichst flächenhafter Projektion gezeichnet. Das Gefühl für das Strukturhafte ist schwächer geworden. Der Akt selbst wird jetzt in breiten Konturen summarisch umrissen.

Zwei Akte, die nach Wilpert ins 4. Jhdt. gehören: ein Daniel des Coemeterium Majus [7]) in Orantenhaltung und ein schlafender Jonas der Vigna Massima [8]) knüpfen einerseits, was die Innenzeichnung anbetrifft, an die Flächenhaftigkeit des vorhergehenden Stils an, andererseits werden die Proportionen wieder gedrungen, kräftig, breitschultrig und organisch. Ein geschlossener Kontur verdeutlicht vor allem die Körperformen und die Innenzeichnung ist auf möglichst wenige markante Pinselstriche beschränkt. Diese neuen Momente treten verstärkt in weiteren Akten der Petrus- und Marcellinus-Katakombe [9]) auf, die der 2. Hälfte des 4. Jhdts. angehören. Der ununterbrochene Kontur des Daniel betont Brust-, Hüften- und Lendenpartie sowie Kniekehle und Wadenmuskeln. Durch die in verschiedenen Richtungen verlaufenden breiten Pinselstriche werden grössere Licht- und Schattenflächen gebildet, die einen ziemlich plastischen Eindruck hervorrufen. Während aber das 1. Jhdt. durch weiche Uebergänge plastisch modellierte, wird hier mit fast entgegengesetzten Mitteln eine ähnliche Wirkung erreicht. Die fortschreitend sich verfestigende Innenzeichnung wird deutlich bei einem ziemlich roh gemalten Daniel der Thekla-Katakombe [10]), der gleichfalls in die 2. Hälfte des 4. Jhdts. datiert wird. In energischer Zeichnung wird eine Mittelsenkrechte von der Brust bis zum Nabel geführt, die Brustmuskeln werden durch harte Winkel gebildet, die Brustwarzen durch Punkte und entsprechend der Nabel durch einen nach oben geöffneten Halbkreis und einen Punkt gezeichnet. Die Leistenlinie wird stark betont. In der Aktbehandlung des

---

6) Wilpert: Katakombenmalerei, Taf. 81.
7) Wilpert: Katakombenmalerei, Taf. 169.
8) Wilpert: Katakombenmalerei, Taf. 122.
9) Wilpert: Katakombenmalerei, Taf. 232.
10) Wilpert: Katakombenmalerei, Taf. 234.

Daniels der Domitilla-Katakombe [11]) aus derselben Zeit drückt sich in den sehr stark untersetzten Proportionen, den zu grossen Armen und besonders breiten und dicken Händen das Stilempfinden dieser Zeit aus. Nicht die Brustmuskeln, sondern der ganze Brustkorb setzt sich scharf ab von der Bauchpartie. Ebenso werden die Schulterpartien und die Halsgrube stärker betont, ferner die Becken- und Leistenlinie und die Wiedergabe der Genitalien. Der Ellbogen und die Knie werden durch ein bezw. zwei Rundungen verdeutlicht. Obwohl in diesen festeren Linien noch kein eigentliches System liegt, so sind hier doch schon Anfänge eines Linienstils zu spüren, der im weiteren Verlaufe sich verfestigt und eine grosse Rolle spielen wird. Eine Datierungsstütze für diesen plastischen und gedrungenen Stil in der Katakombenmalerei sind die Konsulardiptychen, die sich zum Teil nach Rom lokalisieren lassen, wie z. B. die Platte mit dem Asclepios [12]), die um 400 anzusetzen ist.

Im Laufe des 4. Jhdts. tritt mit der Verstaatlichung der Kirche die Katakombenmalerei zurück und die Monumentalmalerei, v. a. das Mosaik, breitet sich aus. Gerade die Technik des Mosaikstils ist geeignet durch Aneinandersetzen gleichfarbiger viereckiger Steinchen zu festen durchgehenden Linien, zur Verstärkung eines zeichnerischen Gefüges beizutragen. So werden z. B. bei dem Hirten aus der Moses-Berufung in einem der S. Maria-Maggiore-Mosaiken [13]) aus der Mitte des 4. Jhdts. die Körperteile und Muskelpartien sehr klar durch solche Steinreihen abgegrenzt. Brust-, Arm- und Beinmuskeln treten auf diese Weise deutlich und plastisch hervor.

Um die Wende vom 4. zum 5. Jhdt. tritt uns zum ersten Mal die Buchmalerei entgegen, von der aber bis zur Karolinger Zeit nur recht spärliche Reste erhalten sind. Der Vatikanische Virgil, cod. lat. 3225 [14]), zeigt eine Darstellung des Laokoon, der alle Eigenschaften aufweist wie die betrachteten Danielfiguren des 4. Jhdts. aus der Thekla- und Domitilla-Katakombe. Die Brustmuskeln sind fast

---

[11]) Wilpert: Katakombenmalerei, Taf. 197.
[12]) R. Delbrueck: Die Consulardiptychen, 1929, Taf. 55, R.
[13]) G. Wilpert: Die römische Mosaiken und Malereien, Freiburg 1916, Bd. III, Taf. 17.
[14]) Codices e Vatic. selecti, Vol. I, Rom 1899, Taf. 13.

nach weiblicher Art rundplastisch modelliert, ebenso wölben sich die stark ausgebildeten Schenkel durch kräftige Schatten und helle Lichter. Trotz des hellenistischen Gesamteindrucks zeigt sich in den Akten der Virgil-Handschrift ein allmähliches Nachlassen in dem Erfassen des Organischen. Das Verhältnis zwischen Rumpf und Armen wird schwankend. Denselben Stil wie die Akte des Virgil zeigen auch diejenigen der Mailänder Ilias-Handschrift [15]). Bei den stark naturalistischen Körpern verdichten die Schattenpartien sich zu einer festen Linienführung. Die Bauchpartie wird durch eine annähernd runde Form herausgehoben. Gegenüber dem Virgil ist eine Verfestigung von Schattenflächen zu Schattenstrichen und ihre Reduktion auf die wesentlichsten Linien eingetreten.

Die ersten Anzeichen einer deformiert werdenden Aktbehandlung, die in dem oben behandelten Virgil beobachtet werden konnten, und das Streben nach linearer Verfestigung der Innenbehandlung treffen in verstärktem Masse auf die Akte einer zweiten, sicherlich späteren Virgil-Handschrift, cod. Vat. lat. 3876 [16]) zu (Taf. I, 1). Im Juppiter der Götterversammlung macht sich deutlich die Neigung zur Schematisierung bemerkbar. Zwei energische Linien trennen die Brustmuskeln von einander und laufen als ungefähre Brustkorbbegrenzungslinien über den Bauch. Es liegen in diesen senkrechten Trennungslinien die Wurzeln für eine ganz spezielle Art abendländischer Aktbehandlung des späteren Mittelalters. Die Brustmuskeln werden durch kleine Häkchen unmittelbar unter der Brustwarze gegeben. Der wenig organischen Innenzeichnung entspricht ein deformierter Aussenkontur. Als Beispiel sei der Akt des Sinon vor Priamus angeführt. Das Gefühl für die Proportionen des Körpers ist weitgehend verloren gegangen; vor allem fällt der übermässig grosse Kopf auf. Gegenüber den Akten des ersten Virgil und der Mailänder Ilias ist das Plastische einer flächenhaften, fast scheibenmässigen Behandlung des Aktes gewichen.

---

15) Ceriani e Ratti, Homeri Iliadis Pictae Fragmenta Ambrosiana, Mailand 1905, fol. 50*v*.

16) Codices e Vatic. selecti, Vol. II, Taf. 18 und 14.

Ueber die frühbyzantinische Malerei lässt sich nur schwer ein Urteil gewinnen, da in Byzanz selbst nichts mehr erhalten ist. Für die Betrachtung des Aktes kommen als früheste Erzeugnisse die Konsulardiptychen in Frage, von denen einige zu Anfang des 5. Jhdts. in Konstantinopel entstanden sind [17]). Sie stimmen so sehr mit den römischen überein, dass eine Unterscheidung zwischen römischem und byzantinischem Stil kaum möglich scheint. Die Akte haben dieselben breiten Proportionen und ungelenken Bewegungen wie auch die stark plastische Durchbildung im einzelnen, die die römische Kunst dieser Zeit aufweist. In der Miniaturmalerei zeigt sich der Wandel in der Aktbehandlung vom 5. zum 6. Jhdt. in den verschiedenen Gruppen der Wiener Genesis, cod. theol. grec. 31. In einer Gruppe von wenigen Blättern [18]) stehen die Akte dem hellenistischen Stil vom 4. bis Anfang des 5. Jhdts. nahe. Die nur wenig bekleideten Brüder Josephs sind organisch gut erfasst und in ihrer malerischen Art mit aufgesetzten Lichttupfen weisen sie dieselbe Körpermodellierung auf wie die spätrömischen Katakomben. Die kugeligen Muskelpartien sind von straffer Haut überzogen und sehr plastisch in ihrer Wirkung. Die gut proportionierten Körper zeigen tiefenräumliche Drehungen und Wendungen, die später verloren gehen. Den Stilumschwung verdeutlicht die Gruppe, der die Adam- und Eva-Figuren von fol. 1 angehören. Noch ist der Organismus der Gestalten erfasst und deutlich der breitschultrige männliche Körper dem breithüftigen weiblichen gegenübergestellt, aber die Proportionen sind nicht mehr ganz so klar und die Bewegungen werden steifer und ungelenker. Die Hautoberfläche macht einen matten Eindruck gegenüber der straff glänzenden der Akte der ersteren Gruppe. Ebenso macht sich eine Verflachung der einzelnen Körperteile bemerkbar unter Vermeidung der Tiefenräumlichkeit. Dieser Gruppe von Akten stehen diejenigen des Codex Rossanensis [19]) nahe. Eine

---

[17]) Delbrueck, Consulardipt., Taf. 61, R.

[18]) Hartel-Wickhoff, Wiener Genesis, Wien 1895, fol. VIII, 18.

[19]) A. Muñoz, Il codice purpureo di Rossano, 1907.

dritte Gruppe der Wiener Genesis, zu der der Mann mit entblösstem Oberkörper auf fol. VIII, 18 gehört, führt schliesslich zu einer Deformierung, wie wir sie bei den Gestalten des zweiten Virgil sahen. Besonders bezeichnend für das mangelnde Verständnis des Organischen sind die übertrieben dicken Wadenmuskeln und die zusammengeschobene Unterkörperpartie. Diese letzteren Merkmale begegnen uns wieder in den Gestalten der Maximians-Kathedra, die, wie man heute annimmt, alexandrinischen Ursprungs ist. Es scheinen also Beziehungen zwischen der dritten Gruppe der Wiener Genesis und ägyptischer Kunst zu bestehen, wenigstens was die Aktbehandlung anbetrifft. Dass diese Gruppenscheidung in der Wiener Genesis der allgemeinen zeitlichen, byzantinischen Entwicklung entspricht, beweisen die ravennatischen Mosaiken. Hier fordern die beiden Christusfiguren der Baptisterien zu einem Vergleiche heraus. Der ältere aus dem Baptisterium der Orthodoxen [20]), datiert in die Mitte des 5. Jhdts., ist in den Proportionen des Körpers sowie dem elastischen Standmotiv noch ganz antik empfunden. Demgegenüber zeigt der Christus des Arianer-Baptisteriums [21]), der ca. 520 datiert ist, ein deutliches Nachlassen im organischen Aufbau: ein recht gedrungener Oberkörper sitzt auf zu langen Beinen, die einzelnen Körperformen werden flächenhafter und schlaffer wiedergegeben, die Hüftpartie hat sich verbreitert und die ganze Haltung ist steifer geworden. In der Wiedergabe der Genitalien besitzt jedoch auch diese Christusfigur noch eine durchaus antike Unbefangenheit. Neben Christus sitzt der Flussgott Jordan, mit entblösstem Oberkörper, dessen muskulöse Behandlung ihn als älteren Mann charakterisiert (Taf. I, 2). Die stark ausgebildeten Brustmuskeln werden durch zwei kräftig gezeichnete Segmente markiert. Ein weiteres Segment gibt die obere Bauchwölbung wieder. Ein vertikales Doppelsegment stellt die Verbindung her und verdeutlicht die über dem Brustkorb liegenden Fettpolsterungen. Diese Art der Körperzeichnung ist alt und geht auf die Antike zurück. So zeigt eine antike Jünglingsfigur aus Elfenbein in Liver-

---

20) O. Wulff, Altchristl. und byz. Kunst, Bd. I, S. 342.

21) O. Wulff, Altchristl. und byz. Kunst, Bd. I, S. 343.

pool (Taf. I, 3) gleichfalls eine senkrechte mit einem doppelten Paar wagerechter Teilungslinien, ein System, das die natürlichen Muskellagerungen wiedergibt. Dieses Liniensystem wird von ganz besonderer Bedeutung für den mittelbyzantinischen Stil werden und sich hier zu einem festen Schema ausgestalten. Für die weitere Entwicklung der byzantinischen Aktbehandlung müssen die sehr zerstörten byzantinischen Fresken von Sta. Maria Antiqua in Rom [23]), die unter Abt Johann VII. (705-707) entstanden sind, herangezogen werden. Es sind nur wenige nackte Partien erhalten. Der fragmentarische Oberkörper Christi und die Behandlung der nackten Beine des Simon von Kyrene der Kreuztragungsszene setzen indessen die Neigung zur Konturierung der Muskelpartien durch feste Linien, die im ravennatischen Flussgott schon Anwendung gefunden hatte, hier fort und verstärken sie noch. Der Oberarmmuskel Christi schneidet mandelförmig in das Ellbogengelenk ein, das Brustbein wird durch eine Senkrechte markiert und Hals und Brust durch die Schlüsselbeinlinie getrennt. Ebenso werden beim Simon von Kyrene die Wadenmuskeln durch Ovale umzirkelt und die Kniescheiben durch sich vielfach wiederholende mandelförmige Umrisse wiedergegeben. Leider ist keine vollständige Aktfigur erhalten, die Aufschluss darüber gibt, ob und wieweit zu dieser Zeit die Bauchzeichnung schon zu einem wirklichen Schema ausgebildet ist. Einen gewissen Ersatz gibt ein gleichzeitiges Mosaikfragment aus dem Lateran-Museum [24]), das eine Darstellung des Christuskindes aus der Geburtsszene enthält (Taf. I, 4). Hier besteht die Innenzeichnung aus einer durchgehenden senkrechten Teilungslinie, die sich über der Bauchwölbung verzweigt, und einer oberen Bauchwölbungslinie, in die die Senkrechte ausläuft. Eine senkrechte Teilungslinie findet sich zwar schon früher, aber neu und entscheidend ist ihre Verbindung mit der Bauchwölbungslinie. In diesem Liniensystem liegt der Anfang zu einem weiteren Schema, das in mittelbyzantinischer Zeit seine Ausprägung findet.

---

[23]) Wilpert, Mos. und Mal., Bd. IV, Taf. 162.

[24]) P. Muratoff, La Pittura Byzantina, Rom 1930. Taf. LVI.

Die koptische Kunst.

Im Koptischen müssen zur Betrachtung des Aktes Gewebe und Monumente der Plastik hinzugezogen werden, da an Miniaturen aus dieser Zeit nichts und auch an Fresken nur Spärliches erhalten ist. Auffallend ist an der koptischen Kunst das Ueberwiegen profan-antiker Motive gegenüber den christlichen. Unter diesen profanen Darstellungen wiederum sind Themen bevorzugt, die Gelegenheit zur Aktdarstellung geben. Zunächst ist die Behandlung des Aktes eine weich-koloristische wie sie aus hellenistischen Kunstwerken bekannt ist. Scheinbar war Alexandria der Sitz dieser antiken impressionistischen Malweise. Ein Hermaphrodit eines Berliner Stoffes [25]) aus dem 3. Jhdt. ist in malerisch pinselstrichartiger Manier und natürlichen Proportionen dargestellt. Die wohl etwas späteren Fresken von El Bagaouât [26]), um 400 entstanden, bewahren im wesentlichen denselben malerischen Charakter, unterscheiden sich aber von den vorherigen durch eine Vergröberung und einen Mangel an anatomischem Verständnis. Diese beiden Elemente, die ein Schwinden des hellenistischen Körpergefühls zur Folge haben, treten jetzt immer mehr in den Vordergrund. Mit dieser Vergröberung tritt zugleich — wie ja auch im Abendlande und in Byzanz — eine gewisse Verflachung der körperlichen Formen auf, und die Innenzeichnung wird auf wenige Linien reduziert. Man begnügt sich mit einer kräftigen Heraushebung der Brust, der Leistenlinie und einer Mittelsenkrechten. Diese Stilstufe zeigen Putten eines dem 4. bis 5. Jhdt. angehörenden Gewebes in Berlin [27]), wie auch besonders die Adam- und Eva-Figuren eines Gewebes im Musée Guimet in Paris (Taf. I, 5) [28]). Ein Putto eines Steinreliefs in Kairo [29]) ist mit viel zu langem Oberkörper und fast embryonalen Beinchen dargestellt. Zugleich macht sich im Koptischen eine besondere Vorliebe für grobsinnliche Themata bemerkbar. Als Beispiel sei ein Steinrelief mit einer banalen Leda-Szene

---

25) Wulff-Volbach, Spätantike und koptische Stoffe, 1926, Taf. 5.
26) Wl. de Bock. Frühchristl. Allegorien und bibl. Fig. in der Kunst in Aegypten, Petersburg 1901.
27) Wulff-Volbach, a. O. Taf. 56.
28) Grüneisen, Les caractéristiques de l'art copte, Taf. XXIII.
29) U. Moñeret de Villard, La scultura ad Ahnâs, 1923, fig. 33.

aus Alexandria [30]) angeführt. Diese Entwicklung hat sich wohl im wesentlichen vom 3. bis 5. Jhdt. vollzogen, in die die Blütezeit der koptischen Kunst fällt. Strzygowski [31]) charakterisiert diese Kunst mit folgenden treffenden Worten: «Trotz griechischer Elemente ist der Geist der koptischen Kunst unhellenisch, am deutlichsten in der Gruppe der Steinskulpturen, wo die Schönheit des unbekleideten Körpers unter den Händen des Aegypters zur Nudität wird.»

Mit den gewöhnlich ins 6. Jhdt. datierten Fresken in Baouit [32]) treten wieder hellenistische Formen auf. Der Christus der Taufe in der 17. Kapelle weist wieder ausgewogenere, wenn auch gedrungenere Proportionen auf, ebenso wie ein reitender Genius. Die sich verbreiternden Hüften und die schlaffe Wiedergabe der Formen erinnern an den Taufchristus des Arianer-Baptisteriums in Ravenna, die scharflinige Abgrenzung der Wadenmuskeln an den Simon von Kyrene der Sta. Maria Antiqua Fresken. Es scheint demnach der hellenistischere Stil von Baouit eine Beziehung zur byzantinischen Malerei zu haben.

Die syrische Kunst.

In Syrien ist die Entwicklung des Aktes weniger fassbar als in den zuvor betrachteten Ländern. Doch so viel kann aus dem einzigen in Betracht kommenden Denkmal syrischer Malerei geschlossen werden, dass auch hier der antik-hellenistische Stil seine Fortsetzung gefunden hat. Ein Schächer einer Kreuzigungsdarstellung des Rabula-Evangeliars vom Jahre 586 [33]) (Taf, I, 6) zeigt eine ausgesprochen malerische Behandlung des Körpers bei plastischer Modellierung. Die Innenzeichnung weist keine konturierenden Muskelzeichnungen auf, sondern besteht aus fleckig hingesetzten Licht- und Schattenpartien, die

---

30) U. Moñeret de Villard, La scultura ad Ahnâs, fig. 35.
31) in: Koptische Kunst, Catalogue général des Antiquités Egypt., Wien 1904, S. XVI.
32) Grüneisen, a O., Taf. XXXII, fig. 2.
33) Biagi, Riproduzioni di Manoscritti miniati, 1914, Taf. I.

eine plastische Wirkung erzielen. Die Körpergestaltung im einzelnen ist sehr realistisch: die Haltung ist straff, der Brustkorb kräftig herausgewölbt und der Bauch eingezogen. Vielleicht hängt es mit der Neigung des Syrers zum Realistischen zusammen, dass in diesen Akten des 6. Jhdts. noch keine Schematisierung eingetreten ist zu einer Zeit, wo in Byzanz und Rom eine flächenhaft-zeichnerische Richtung sich durchgesetzt hat.

Die hellenistische Art der Aktdarstellung dringt noch tiefer in den Osten und findet sich auch in den Ländern, in denen der Islam später jede Darstellung des Menschen verdrängte. Hier sei hingewiesen auf die Fresken eines arabischen Wüstenschlosses aus früh-islamischer Zeit in Kuseir Amra [34]), wo in einem Baderaum badende Gestalten in einem antik-malerischen Körpergefühl wiedergegeben sind. Sie sind ziemlich zerstört und sagen über die Innenzeichnung nichts aus.

Zusammenfassend lässt sich über die Aktbehandlung der ersten christlichen Jahrhunderte für das Abendland im gleichen Masse wie für den Orient sagen, dass etwa bis ins 5. Jhdt. hinein und vereinzelt (Rabula-Evangeliar) noch länger der Akt organisch gebildet ist und in hellenistisch-malerischer Weise durch Licht und Schatten modelliert wird, und dass im 6. Jhdt. mit der Abnahme organischen Körpergefühls sich eine Verfestigung der Schattenpartie zu festeren Linien durchsetzt, in denen schon die Anfänge zu Schemenbildungen liegen, die für das Mittelalter massgebend werden.

---

[34]) Alois Musil, Kuseir Amra I und II, Wien 1907, Taf. 26, 35, 37, 38.

II. — ENTSTEHUNG UND AUSBREITUNG FESTER AKTSCHEMEN.

Die Bildung dreier massgebender Schemen in der mittelbyzantinischen Malerei.

In Byzanz bilden sich in nachikonoklastischer Zeit anstelle der antiken, mit malerischen Mitteln modellierenden Körperbehandlung allmählich bestimmte ornamentale Schemen heraus, die von Generation zu Generation vererbt und kopiert werden und oft durch Jahrhunderte sich ohne wesentliche Veränderungen fortpflanzen.

Die Akte in der dem Ende des 9. Jhdts. angehörenden Pariser Handschrift des Gregor von Nazianz, cod. grec. 510 [35]) zeigen zwar noch immer hellenistisch-malerische Mittel zur Modellierung des Körpers angewandt und trotz einer Neigung zu einer gewissen Streckung auch noch antike Ausgeglichenheit der Proportionen. Daneben beginnt eine lineare Verfestigung der Muskelpartien, verbunden mit einer Vervielfältigung der Formen. Der Oberkörper des Kruzifixes von fol. 30v. z. B. (Taf. I, 7) ist durch eine Anzahl von Segmentpaaren aufgeteilt, die die unteren Abschlusslinien der Bauch- und Brustmuskeln charakterisieren. Der Beginn dieses «Segment»-Schemas, wie wir dieses Liniensystem benennen wollen, fand sich in der

---

[35]) H. Omont, Facsimilés des Miniat, des plus anciens ms. grecs de la Bibl. Nat., 2. Aufl. 1929, Taf. XXI, XXIII, XXXVI.

Bauchzeichnung des Jordans des Arianer-Baptisteriums (vgl. Taf. I, 2). Die mittlere senkrechte Teilungslinie wird unterbrochen, wodurch die einzelnen Segmentpaare sich leise verschieben und der Eindruck des Straff-Organischen gelockert wird. Neu ist, dass diese Segmentlinien bis in den Aussenkontur eingreifen, während sie bei dem zitierten Jordan in Ravenna nur in Ansätzen von der Mittelsenkrechten aus dargestellt sind. Dieses Liniensystem erinnert an ähnliche Bildungen in der Antike: der Herakles einer streng-rotfigurigen Vase, des sogen. Argonauten-Kraters [36]) (Taf. I, 8), zeigt das Segmentschema, nur mit dem Unterschied, dass es hier in ein begrenztes Bauchfeld eingezeichnet und durch eine durchgehende Mittelsenkrechte gegliedert ist. Sicherlich ist der Christus in der Gregor-Handschrift nicht direkt von solchen Bildungen herzuleiten, doch so viel scheint man annehmen zu dürfen, dass in seinem Schema noch ein Rest antiker Tradition erhalten ist. Aehnlich den Bauchmuskelpartien werden auch die Oberarm- und Unterarmmuskeln durch Umränderung herausgehoben und die Knie mit doppelter Kniescheibe gegeben (vgl. z. B. den gekreuzigten Petrus fol. 32). Innerhalb der Akte der Gregor-Handschrift zeigen sich — auch dies noch ein Rest des antiken Naturalismus — individuelle Verschiedenheiten, u. zw. werden sie bald jugendlich, straff und schlank, bald älter, breiter und fettleibiger gebildet. Andere gleichzeitige Handschriften zeigen dieselbe Aktbehandlung. So weist der Hades einer Leningrader Handschrift, cod. XXI [37]), die wohl ins 9. oder 10. Jhdt, zu datieren ist, dieselbe Bauchbehandlung in gleichfalls weicher, malerischer Form auf, doch sind die Segmente im ganzen etwas summarischer wiedergegeben.

Bei dem Thanatos des Cosmas Indicopleustes, cod. vat. grec. 699 [38]), sind die Segmente noch mehrfach verdoppelt. Der Moses derselben Handschrift weist eine Parzellierung der einzelnen Muskeln in Kreis- und Ovalformen in ganz besonders zeichnerischer Schärfe auf. Auch der wohl gleichzeitige Chludow-Psalter in Moskau [39]) schliesst sich

---

36) Furtwaengler-Reichold, Griechische Vasenmalerei, Taf. 108.
37) Morey im Art Bulletin, March 1929, fig. 63.
38) C. Stornaiolo, De Miniature della topogr. crist. di Cosma Indicopleusta, Mailand 1908, Taf. 55, 56.
39) J. Ebersolt, La Miniature Byzantine, Paris 1926, Taf. 12.

in der Aktbehandlung der Flussgötter und Hadesfiguren der eben betrachteten Handschrift an. Einerseits zeigen sie noch eine individuelle, naturalistische Körperbildung, v. a. in den dicken Bäuchen und dem Fettansatz in den Brustmuskeln, andererseits die zum schemenhaften neigende Bauchzeichnung durch Wiedergabe der üblichen Segmente.

Die Flussgötter des Josua-Rotulus, cod. vat. grec. 431 [40]), der schon dem 10. Jhdt. angehört, zeigen eine vereinfachte Bauchbehandlung, die mehr der antiken Art entspricht, wie ja überhaupt diese Flussgöttertypen im engsten Zusammenhang mit der Antike stehen. Die Fettpolsterungen werden durch ein einziges Segmentpaar wiedergegeben. Bemerkenswert ist noch die Einzelheit, wie zwischen den Brustmuskeln das Ende des Schwertfortsatzes durch ein kleines Segment energischer hervorgehoben ist. Dies ist eine Besonderheit byzantinischer Brustbildung.

Die gewisse Abwendung vom Schemenhaften, die in den Akten des Josua-Rotulus liegt, ist noch stärker in den Akten des Pariser Psalters, cod. grec. 139 [41]). Die Fluss- und Berggötter werden wieder mehr durch Licht und Schatten weich modelliert. Trotzdem werden wie bei dem Berggott Bethlehem von fol. 1v. die einmal gewonnenen Liniensysteme beibehalten, nur drängen sie sich unter der stärker hellenistischen Körperbehandlung nicht so scharf hervor. Eine gewisse Uebertreibung einzelner Körperteile unterscheidet diese Akte von den hellenistischen. Z. B. bei dem Berggott Sinai von fol. 422 v. findet sich eine übermässige Plastizität des im Profil gesehenen Brustmuskels, der fast weiblich wirkt, und eine fast ebenso übertriebene Herausarbeitung der Gesässpartie.

Bei den sehr malerischen Akten des Apollonius von Kitium einer Florentiner Handschrift [42]), die wohl eine direkte Kopie einer spätantiken ist, findet sich das antike Segmentschema. Unantik aber sind die überschlanken Proportionen und, typisch für die mittelbyzantinische Kunst dieser Zeit, das Fehlen der Genitalien, die das antike Vorbild wohl sicher besessen hat. Sie fehlen z. B. auch bei den Adam- und Eva-Figuren der byzantinischen Elfenbein-

---

[40]) Muñoz, Il Rotulo di Giosuè, 1907, Taf. III.
[41]) Omont, Facs. des miniat. des ms. grecs, Taf. IX, X.
[42]) H. Schöne, Apollonios v. Kitium, Leipzig 1896, Taf. VII, IX, XIII, XXI.

kästen [43]). Nur die Gestalten der antiken Götterwelt auf den profanen Elfenbeinkästen bilden hierin als unmittelbare Kopie nach der Antike eine Ausnahme [44]). Besonders auffallend sind noch an den Apollonius-Akten die runden Kniescheiben mit eingezeichneten Kreuzen.

Auch die zweite Art von Akt-Innenzeichnung, die wir im Christuskind des Lateranmosaiks sahen (vgl. Taf. I, 4) mit einer Mittelsenkrechten über einer Bauchwölbungslinie, findet ihre Fortsetzung in der mittelbyzantinischen Kunst. Allerdings ist sie hier deutlich nur auf plastischen Werken zu beobachten, so z. B. einem Elfenbein aus Lille (Taf. I, 10) [45]), wo die Bauchwölbung verdoppelt ist und die mittlere Senkrechte Einzelvertiefungen zeigt, die der Knorpelaufteilung des Brustbeins entsprechen.

In provinziellen Werken, wie z. B. den Kappadokischen Höhlenfresken aus dem 10. Jhdt. in Queledjlar [46]), tritt eine Deformierung der Schemen ein. Nur die Brustmuskeln treten hier deutlich hervor, während die Bauchmuskelzeichnung teils zusammengeschrumpft ist zu kleinen Segmenthäkchen, teils den Oberkörper von der Brust an in gleichmässigen Kurven überzieht. Eine Abwandlung gibt ein Kruzifix in der Kirche von Toqale [47]), wo rippenähnliche Linien den Brustkorb bilden.

Um die Jahrtausendwende bildet sich ein völlig neues Körperschema heraus, das grundlegend wird für die ganze folgende byzantinische Kunst. Zum ersten Mal datierbar tritt es uns um die Jahrtausendwende im Menologium des Basilius II. cod. vat. grec. 1613, entgegen [48]). Das Charakteristische dieses neuen Schemas liegt wiederum in der Bauchbehandlung. Von Anfang an treten zwei Formen nebeneinander auf: in der einen (Taf. I, 11) werden die Weichteile der Bauchpartie von einem scharfen Kontur umrissen, der in Nabelhöhe eine

---

43) Beispiele in: Graeven, L'Arte II, 1899.

44) Ein Beispiel der Kasten aus Veroli: Longhurst, Catal. of Carvings in Ivory of the South Kensington Mus. 1927, S. 36, Taf. 15.

45) Photogr. Goldschmidt.

46) Jerphanion, Les églises rupestres de Cappadoce, pl. 48. 51, 60.

47) Jerphanion, Les églises rupestres de Cappadoce, pl. 66.

48) Il Menologio di Basilio II (cod. Vat. grec. 1613). Codices e Vatic. selecti Bd. III, Turin 1907, Taf. 112, 138, 149.

nachdrückliche Einziehung von den Seiten her aufweist, in der zweiten (Taf. I, 12) wird das obere Kompartiment durch eine weitere seitliche Einziehung gegliedert. In der zweiten Form spiegelt sich noch deutlicher als bei der ersten einfacheren die alte Aufteilung in einzelne Bauchmuskeln wieder. Die Voraussetzung für die Aktgestaltung des Menologiums ist ein hager asketischer Typ im Gegensatz zu dem mit dem Segmentschema sich verbindenden muskulöseren der Gregor-Handschrift. Der Bauchkontur läuft zuweilen nach oben im spitzen Bogen oder in Form eines Birnstabprofils zu. Die Mittellinie wird nur schwach betont, spricht aber doch wesentlich mit im ornamentalen Eindruck und bildet bei allmählich stärker werdender Stilisierung eine dem Uncialbuchstaben «M» ähnliche Figur, die dem Schema den Namen des M-Schemas gegeben hat. Es werden danach die beiden eingangs erwähnten Abwandlungen unterschieden als einfaches und doppeltes M-Schema. Die letzten Wurzeln dieses Schemas liegen auch hier — gleich dem Segmentschema — in der Antike. Ein Satyr einer streng-rotfigurigen Vase (Taf. I, 13) [49]) zeigt ein ähnlich abgegrenztes inneres Bauchfeld mit denselben Einziehungen des Konturs wie das Doppel-M-Schema und auch das Auslaufen in eine Art Birnstabprofil. Doch ist die naturalistische Schärfe des attischen Schemas mit seiner Muskelzeichnung im Byzantinischen einer vereinfachten und stilisierten Form gewichen. Eine direkte Beziehung zwischen archaischen Vasen und byzantinischer Buchmalerei um die Jahrtausendwende ist wenig wahrscheinlich, doch sind die Uebereinstimmungen so gross, dass es schwer denkbar ist, dass ein solches ausgesprochenes Schema wie das M-Schema sich ohne antiken Einfluss gebildet haben könnte. Welcher Art die Verbindung zur Antike war, entzieht sich im einzelnen unserer Kenntnis.

Im gleichen Masse wie die Bauchzeichnung werden auch alle übrigen Muskeln des Körpers in feste schemenhafte Formen gebannt. Die Brustmuskeln des männlichen Körpers werden, ähnlich wie bei den Akten mit Segmentschema, durch ein zusammenhängendes Segmentpaar wiedergegeben, verbunden in der Mitte durch den kleinen

---

[49]) Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen, 1923, Bd. III, Nr. 473.

Haken des Schwertfortsatzes. Die Wadenmuskeln ebenso wie die Ober- und Unterarmmuskeln werden meist mit doppelten Linien im länglichen Oval scharf umrändert. Bei Figuren in Dreiviertelansicht wird der Schultermuskel als runde Scheibe gegeben und die Kniescheiben durch die Form einer 8 markiert. Männliche und weibliche Körper werden mit den gleichen Schemen und gleichen Proportionen gezeichnet, nur die Brustbehandlung unterscheidet sie. Das Individualistische, das die Akte in der Pariser Gregor-Handschrift noch hatten, ist fast ganz einem uniformen Typ gewichen. Die grosse Streckung der Figuren mag zum Teil zusammenhängen mit dem im Byzanz dieser Jahrhunderte besonders stark betonten Asketenideal.

Das M-Schema bildet die Grundlage für die ganze weitere byzantinische Kunst. Die prägnantesten Beispiele finden sich in den für klare Linienzeichnung besonders geeigneten Mosaiken des 11. Jhdts. Der Kruzifix von Hosios Lukas [51]) aus dem 11. Jhdt. bringt das neue Schema in einer fast tektonischen Klarheit und Strenge. Es werden jetzt auch die Hände dem ornamentalen Schema untergeordnet. Der Daumen wird durch eine halbrunde Doppellinie und die übrigen Finger durch eine durchgehende Linie von der Hand getrennt. Einige Parallelstriche deuten das Brustbein an, die Rippenzeichnung des Brustkorbes setzt erst in einem gewissen Abstande vom M-Schema an. Gegenüber dem Kruzifix von Hosios Lukas zeigt der von Daphni [52]) eine weichere Modelierung des Aktes und an festerer Innenzeichnung nur das M-Schema. Wahrscheinlich ist hier noch immer die hellenistische antike Richtung des Pariser Psalters wirksam. Der Christus der Taufe ist ohne Genitalien dargestellt, was ja auch bei Profanakten wie denen des Apollonios von Kitium festgestellt werden konnte.

In den byzantinischen Handschriften des 11. Jhdts. werden die Proportionen oft manieriert schlank und es wird deutlich der Zweck verfolgt, die Figuren so körperlos wie möglich zu geben. Als Beispiel dafür sei der Kruzifix des

---

51) Muratoff, Pitt. Byz., Taf. XCI.

52) Muratoff, Pitt. Byz., Taf. XCVII.

1066 datierten Londoner Psalters, cod. Add. 19352[53]) angeführt (Taf. I, 14). Seine Bauchbehandlung zeigt das Doppel-M. Während aber das obere M spitzbogenförmig zuläuft, ist das untere nach innen eingezogen und die Seitenarme dieses M schwingen kurvenmässig aus. Diese letztere M-Form ist in Byzanz ziemlich selten, spielt aber in abendländisch-romanischen Akten um die Wende vom 12. zum 13. Jhdt. eine Rolle. Die obere Abschlusslinie des Bauchschemas wiederholt sich noch mehrmals als Rippenwiedergabe.

Für die Entwicklung des Aktes bedeutet das 12. Jhdt. eine Stagnation. Die Schemen des 11. Jhdts. stehen einmal fest und variieren nur im ornamentalen Ausdruck. Der Christus der Taufe im cod. urb. grec. 2[54]), 1118 datiert, gibt das übliche einfache M-Schema. Die Bauch- und Brustmuskelkonturen sind mehrfach wiederholt, womit auch in Byzanz bis zu einem gewissen Grade die funktionelle Klarheit einer ornamentalen Verschnörkelung Platz macht. Ein anderes Beispiel im 12. Jhdt. bietet der Kruzifix eines Freskos in der Krypto der Kathedrale von Aquileja (Taf. I, 15)[55]). Hier sind die Nabelsegmentfalten so sehr zum Schema geworden, dass sie den Nabel selbst nicht mehr berühren, sondern in ihrer Verdoppelung ganz stilisiert und wie die festen Grundlinien des darüber sich entwickelnden M-Schemas wirken. In dem Melissenda-Psalter, cod. Egerton 1139[56]), der zwischen 1131 und 1144 gemalt ist, ist das M-Schema sehr zusammengeschrumpft und zeigt in gleichmässiger Parzellierung die einzelnen Muskelgebilde sehr verrundet. Das oberste Kompartiment ist nicht mehr durch eine Mittellinie geteilt, sondern sitzt gleichsam wie ein Kugelgebilde auf dem unteren doppelten auf. Dies ist eine Abwandlung des M-Schemas, der man sonst nicht in Byzanz begegnet, dagegen aber im Norden, vor allem in England. Die Armmuskeln sind scharf durch Doppellinien von einander getrennt, so dass sie fast die innere Struktur frei-

---

53) Photogr.: Paris, Archiv photographique. Lit.: Warner, Reproductions from Illuminated Manuscripts Ser. II 1907, Nr. 1 u. 2.

54) Stornaiolo, cod. Urb. grec 2. Codices e Vat. selecti, Series minor Vol. I.

55) Muratoff: Pitt. Byz., Taf. CXLI.

56) The New Palaeogr. Society III, Ser. II, Vol. Taf. 140.

zulegen scheinen. Wie weit sich diese Art ornamentaler Zeichnung des Bauches und der Arme in Byzanz entwickelt hat, oder wie weit die Abweichungen auf Kosten einer abendländischen Kopie zu gehen haben, ist bei der unsicheren Lokalisierung des Melissenda-Psalters ungewiss.

Von den Mosaiken des 12. Jhdts, kommen vor allem die sizilianischen in Betracht. Die Mosaiken der Capella Palatina [57]) in Palermo zeichnen sich in ihren Akten durch einen stärkeren Realismus aus als er sich in den byzantinischen Handschriften dieser Zeit findet. So werden die Adam- und Eva-Figuren nicht nur in der Brustbildung unterschieden, sondern es werden auch für die Bauchbehandlung zwei verschiedene Schemen angewandt. Diese zwei Arten der Bauchzeichnung entsprechen aber nicht einer geschlechtlichen Charakterisierung. Das eine ist das übliche Doppel-M-Schema, das andere könnte als eine Art Umkehrung bezeichnet werden, indem die konvexen Linien konkav umgebildet werden. Der Drang zur realistischen Aktwiedergabe drückt sich sogar in bekleideten Figuren aus. So hat der Heilige Nestor der Cefalù-Mosaiken [58]) auf dem Panzer das doppelte M-Schema eingezeichnet, gleichsam als drücke sich die Innenzeichnung durch die Rüstung durch. Man kann hierin eine Parallele zum antiken «Muskelpanzer» sehen.

In den Adam- und Eva-Figuren der Monreale Mosaiken [59]) findet sich neben dem üblichen einfachen und doppelten M-Schema eine Variante. Bei dem gekreuzigten Petrus (Taf. I, 16) ist die Umrisslinie des inneren Bauchfeldes so scharf eingezogen, dass die ganze Bauchpartie in drei herz- und nierenförmige Gebilde aufgelöst wird. Diese Isolierung der einzelnen Bauchkompartimente findet sich auch sonst. Ein Kruzifix eines Evangeliars im Britischen Museum, cod. Harley 1810 [61]) zeigt ebenfalls einen oberen zwiebelförmigen Teil des M-Schemas abgesetzt gegen ein verdreifachtes Nabelsegmentpaar. Aehn-

---

57) Glück, Die christl. Kunst des Ostens, Abb. S. 103.

58) Muratoff, Pitt. Byz., Taf. CXXII.

59) Gravina, Monreale, 1859, Taf. 15 und 20.

61) De Gray Birch, Early Drawings and Illum. in the Brit. Mus., 1879, pl. VI.

lich den Adam- und Eva-Figuren der Monreale-Mosaiken werden die Rippen in paralleler Reihung fast bis zur Lende durchgezeichnet.

Eine besondere Stellung nehmen die Aktfiguren in den Mosaiken der Vorhalle von San Marco in Venedig ein. Diese Mosaiken, die einen Genesis-Zyklus mit Adam- und Eva-Darstellungen enthalten, werden für Kopien einer frühchristlichen Bibelillustration angesehen. Hieraus erklären sich wohl die gedrungenen Proportionen der Adam- und Eva-Figuren, wie sie die Wiener Genesis zeigt. Die Wiedergabe der Genitalien beim Adam mag ebenso mit der frühchristlichen Vorlage zusammenhängen, da die mittelbyzantinische Kunst sie sonst bei allen Figuren meidet. Die Bauchzeichnung weist die bekannten mittelbyzantinischen M-Schemen auf, nur etwas vereinfacht. In Byzanz selbst erfahren die einmal fest ausgeprägten Formen kaum eine Abwandlung. So zeigt z. B. der Akt eines Besessenen aus dem Pariser Evangeliar cod. grec. 54 [62]) vom Ende des 13. Jhdts. das schon im 11. und 12. Jhdt. übliche einfache M-Schema mit doppeltem Segmentpaar in Nabelhöhe. Auf den späteren Fresken der Athosklöster ändert sich bis ins 15. und 16. Jhdt. hinein nichts an der Aktzeichnung, die in oft eintöniger Weise immer nur einfaches und doppeltes M-Schema wiederholt.

Ueberschauen wir noch einmal kurz die Entwicklung der byzantinischen Aktdarstellung: bis zum Ende des 10. Jhdts. ist sie unter Anwendung des Segmentschemas noch zu einer naturalistisch-individuellen Durchbildung fähig und um die Jahrtausendwende greift mit dem M-Schema eine zunehmende Schematisierung um sich. Doch klingt bei aller Stilisierung bestimmter Muskelpartien im 11. und 12. Jhdt, immer noch etwas von antikem Körpergefühl mit, das in Byzanz nie ganz verloren geht. Der grösste Gegensatz zu dieser immer naturnahe bleibenden Aktbehandlung ist die abstrakte nordeuropäische, die ihren prägnantesten Ausdruck in der irischen Buchmalerei gefunden hat.

---

[62]) Omont, Facs. des miniat. des ms. grecs, Taf. XCV, 16.

Die irische Aktstilisierung.

Es entspricht ganz der abstrakt-ornamentalen irischen Kunst, dass nicht nur der Akt, sondern die menschliche Darstellung überhaupt eine sehr untergeordnete Rolle spielt. Wenn vereinzelt Figuren vorkommen wie im Book of Kells [63]) aus dem Anfang des 8. Jhdts., so gehen diese meistens ganz im Ornament auf. Teilweise laufen die Gliedmassen in Flechtwerk aus, teilweise sind sie selbst mit ornamentalen Mustern bedeckt. Es ist bei den abstrakten Formen der irischen Figuren oft nicht zu entscheiden, ob es sich um eine bekleidete oder um eine nackte handelt. Denn es werden bei beiden in gleicher Weise die funktionellen Stellen des Körpers durch besonders hervorgehobene Ornamentformen betont. So sind z. B. bei einem Krieger die Oberschenkelmuskeln oder beim Teufel der Versuchung die Brustmuskeln durch Spiralmuster verdeutlicht. Eine andere Gestalt derselben Handschrift, deren Beine sich ganz in ein Flechtbandornament auflösen, zeigt Bauch, Brust und Ellenbogen durch konzentrische Kreise bezw. Spiralen angegeben (Taf. II, 17). Die Kruzifixe der irischen Handschriften geben keine Aufschlüsse für die Aktbehandlung, da sie nach syrischer Art mit dem Colobium bekleidet sind. Als Beispiel sei der einer irischen Handschrift in St. Gallen, cod. 51, angeführt [64]). Ein paar Beine hängen aus der unteren Schleife des Colobiums heraus, so verkümmert und anorganisch, als gehörten sie nicht zu demselben Körper wie die Arme und der Kopf. Diese irische Art der Aktdarstellung hält sich bis ins 10. Jhdt. und noch später, nachdem sich längst im angelsächsischen England eine naturalistischere Auffassung unter antikem Einfluss Bahn gebrochen hat.

Spätantike und byzantinische Formen der Aktbehandlung in der karolingischen Malerei.

Der irische Stil verbreitet sich im 8. Jhdt. über den ganzen Kontinent und irische Handschriften haben hier

---

[63]) E. Sullivan, The Book of Kells, London 1914, pl. XIII, XV, XVII und E. Saunders, Engl. Buchmalerei, 1929, Taf. 6 und 7.
[64]) H. Zimmermann, Vorkaroling. Miniaturen, 1916, Taf. 188.

vielfach den ersten Anstoss zu einer festländischen Kunstbetätigung gegeben. Akte sind daher in den ebenfalls auf das Abstrakte, Ornamentale gerichteten frühesten festländischen Handschriften ebenso selten wie in irischen. Der Kruzifix eines Sakramentars von Gellone in Paris, cod. lat. 12048 [65]), das wohl schon dem 9. Jhdt. angehört, kann in seiner Aktbehandlung nur als stümperhafter Versuch einer Körperwiedergabe gelten. Wenn auch schon die karolingisch-antike Körpergestaltung bis zu einem gewissen Grade eingewirkt hat, so ist doch die irische anorganische Aktbehandlung der Ausgangspunkt dieses Kruzifixes gewesen. Die Extremitäten sind viel zu dünn und zu kurz und wirken völlig verkümmert; die Brustwarzen werden besonders auffällig markiert.

Ein ganz neues Körpergefühl dringt mit den Renaissancebestrebungen unter Karl d. Gr. in die nordalpine Malerei ein. Fresken sind aus dieser Zeit und den nachfolgenden Jahrhunderten nur sehr fragmentarisch erhalten und meist in sehr schlechtem Zustande, so dass die Betrachtung der Aktdarstellung jetzt in viel grösserem Masse auf die Miniaturen sich beschränken muss als in frühchristlicher und byzantinischer Zeit. Aber auch die karolingischen Miniaturen geben nur in beschränktem Masse Aufschluss über die Aktdarstellung, da meist nur Evangeliare mit Evangelistenbildern erhalten sind. Werke der Elfenbeinplastik können einigermassen diese Lücken füllen.

Ein Elfenbein-Kruzifix der sogen. Adagruppe, das sich in Berlin befindet [66]), knüpft mit den untersetzten Proportionen von 4½ Kopflängen an einen frühchristlichen Elfenbein-Kruzifix im Britischen Museum [66a]) an, dem er auch in der weichen, teigigen, aber dabei sehr vollplastischen Behandlung ohne festere Innenzeichnung nahekommt.

Am deutlichsten zeigt sich der antikisierende Stil in der Aktbehandlung naturgemäss dort, wo auch durch das Gegenständliche der Zusammenhang mit der Antike gegeben ist, so z. B. in den nach der Antike kopierten Monatsdarstellungen und Sternbildern astronomischer Traktate,

---

65) Zimmermann, Vorkaroling. Min., Taf. 154.
66) A. Goldschmidt, Elfenbeinskulpturen, Bd. I, Taf. V, Nr. 8.
66a) Dalton, Catalogue of the Ivory carvings of the Brit. Mus., 1909, pl. IV.

Agrimensores-Handschriften u. a. Das hervorragendste Beispiel ist der Leydener Germanicus, cod. Voss. lat. 4079 [67]). Die Zwillinge und ähnliche Sternbilder werden in reichen Kontrapoststellungen und mit anatomischer Richtigkeit wiedergegeben. Modelliert werden die Akte in ähnlichen Licht- und Schattenkontrasten wie z. B. der Laokoon der ersten Vatikanischen Virgil-Handschrift. Ein Unterschied besteht aber in einer gewissen Steifheit der karolingischen Gestalten, die sich in einer zylindrischen Durchbildung des Rumpfes und der Gliedmassen ausdrückt.

Der antik-malerische Stil beginnt im Abendlande allmählich sich in einen zeichnerischen umzusetzen. Der Eridanus einer astronomischen Handschrift im Vatikan, cod. reg. 309 [68]), versucht den Eindruck einer koloristischen Deckfarbenmalerei durch eine lavierte Federzeichnung wiederzugeben. Das Fehlen der Genitalien entspricht bereits mittelalterlicher Gewohnheit. Je mehr man sich von der Antike entfernt, um so mehr sinkt das Gefühl für das Organische des Körpers. Beim Eridanus fallen der wie ausgerenkte Oberschenkel, der zu lange Hals und die klobigen Füsse auf. Andere Sternbilder werden in einen reinen Zeichenstil umgesetzt. Für die Innenzeichnung wird meistens das Segment-Schema angewandt wie bei dem Eridanus einer weiteren Vatikanischen Handschrift, cod. lat. 645 [69]), dessen Innenzeichnung an die des Jordan der Mosaiken des Arianer-Baptisteriums in Ravenna erinnert. Ein weiteres Beispiel ist der Akt einer Fuldaer Agrimensoren-Handschrift im Vatikan, cod. palat. 1564 [70]).

Fulda entfaltet überhaupt eine besonders rege Tätigkeit im Kopieren von spätantiken und frühchristlichen Handschriften. Der Kruzifix einer Fuldaer Rhabanus Maurus Handschrift, cod. Vat. reg. lat. 124 (Taf. II, 18) [71]) weist ähnlich untersetzte Proportionen und eine teigig zylindrische Modellierung wie der Elfenbein-Kruzifix der Adagruppe auf. Auch hier liegt ein frühchristliches Vor-

---

67) Thiele, Antike Himmelsbilder, 1898.
68) Saxl, Sitzungsber. d. Heidelberg. Akad. der Wiss., 1915, Abb. 6, 7, Taf. I, Abb. 2.
69) Saxl, Sitzungsber. d. Heidelberg. Akad. der Wiss., 1915, Taf. I, Abb. 1.
70) A. Goldschmidt, Karolingische Buchmalerei, 1928, Taf. 16.
71) Schlosser, Eine Fuldaer Miniat.-Hds. im Oesterr. Jahrb. 1892, Taf. I.

bild zugrunde. Die Innenzeichnung lässt sich speziell vergleichen mit der des Jupiter der zweiten Vatikanischen Virgil-Handschrift (Vgl. Taf. I, 1). Hier wie dort haben wir zwei vom Schlüsselbeinansatz bis zum Bauch durchgehende Brustkorbbegrenzungslinien, die zugleich die Brustmuskeln scharf voneinander trennen. Die Brust- und Schultermuskeln sind durch ungefähre, nicht ganz organisch angebrachte Ovalbildungen leicht angedeutet, ebenso ein Bauchrund und die Wadenmuskeln. Auf den Armen sind hingegen mehr knochen- als muskelartige Gebilde eingezeichnet. Auch die Antike kannte schon Knocheninnenzeichnung zur Verdeutlichung der inneren Struktur, so z. B. bei dem Satyr einer streng rotfigurigen Vase (Vgl. Taf. I, 13). Wir werden aber solchen Bildungen noch häufiger im Mittelalter begegnen u. zw. der antiken Art näherstehend als es die weichlichen Gebilde des Fuldaer Kruzifixes sind. Die gesamte Innenzeichnung ist durch Weisshöhungen wiedergegeben. Der Kruzifix in dem um 868 datierten Evangelienbuch des Ottfried von Weissenburg in Wien, cod. lat. 2687 [72]), lehnt sich in seinen Proportionen und der weichlich-teigigen Behandlung eng an den Fuldaer Kruzifix an, doch hat der Zeichner nicht viel mehr als kleine Brustmuskelhäkchen, eine detaillierte Nabelzeichnung und Häkchen am Unterarmansatz aus der malerischen Vorlage zu übernehmen verstanden. In dem deformierten Aussenkontur steht ihm der Kruzifix des Psalters Ludwigs des Deutschen in Berlin, cod. lat. theol. fol. 58 [73]), ebenfalls aus der 2. Hälfte des 9. Jhdts., ausserordentlich nahe, doch weicht er darin ab, dass der Kopf tief im Nacken sitzt.

Diese Art der einfachen Umrisszeichnung erreicht im 10. Jhdt. eine besonders starke zeichnerisch-lineare Ausdrucksfähigkeit. Vor allem in Akten St. Gallener Handschriften umschreibt die Linie in grossen, markanten Kreisen besonders deutlich hervortretende Körperteile, wie Bauch, Brust, Gesässpartie, Schultern und Waden. Bei dem Herakles des cod. 250 [74]) werden die Brustmuskeln und

---

[72]) Goldschmidt, Karoling. Buchmal., Taf. 62.

[73]) Boinet, La miniature carolingienne, Paris 1913, Taf. 160.

[74]) A. Merton, Die Buchmalerei in St. Gallen, 1912, Taf. LXII, LXIII.

Brustkorbbegrenzungslinien durch kräftige Halbkreisformen wiedergegeben. Diese Rundbildungen drücken sich auch durch die Gewänder durch und bilden mitunter Spiralen und konzentrische Kreise, wie z. B. bei einem der Zwillinge. In solchen Bildungen scheinen irische Reminiszenzen aufzutauchen. Besonders ausdrucksvoll wird der Kurvenstil in dem Kalender des Wandalbertus, cod. vat. reg. lat. 438 [75]) und in der Psychomachie des Prudentius in Bern, cod. 264 [76]). In ihren Akten tritt jetzt das Segmentschema auf, dem wir in Byzanz zu Beginn der mittelbyzantinischen Kunst begegneten, doch in beiden Fällen ist es sehr vereinfacht und auf ein einziges, den Brustmuskeln parallel laufendes Segmentpaar beschränkt. Das Herausheben der funktionellen Stellen durch Rund- und Ovalbildungen auf dem gewandeten Körper versucht in augenfälliger Weise, den Organismus des Körpers freizulegen.

Der Einfluss des byzantinischen Segmentschemas findet sich schon früher und noch klarer ausgeprägt als in St. Gallen, in den französisch-karolingischen Handschriften. Die erste Bibel Karls des Kahlen in Paris, cod. lat. 1, ein Werk der Schule von Tours [77]), weist Adam- und Eva-Figuren auf (Taf. II, 19), die in manchen Zügen den Akten der Pariser Gregor-Handschrift verwandt scheinen (vgl. Taf. I, 7). Es finden sich nicht nur die den Oberkörper gliedernden 3 Segmentpaare wieder, sondern auch der durch diese bewirkte abgetreppte Aussenkontur. Es fragt sich daher, ob hier vielleicht ein byzantinischer Genesiszyklus eingewirkt hat? Die Akte der touronischen Handschrift sind steif und gehemmt in ihren Bewegungen, vor allem die Beinhaltungen wirken etwas stelzig. In einer anderen touronischen Handschrift, der Londoner Alcuinbibel, cod. add. 10546 [78]), sind bei den Adam- und Eva-Figuren die Brustmuskeln herabgezogen und eine Mittellinie stösst auf den halbkreisförmig gewölbten Bauch (vgl. Taf. I, 10). Daneben ist das Segmentschema nicht preisgegeben, wenn es auch zwischen Bauch und Brust ziemlich verkümmert ist.

---

[75]) Goldschmidt, Karoling. Buchmal., Taf. 76.
[76]) R. Stettiner, Illustr. Prudentius-Handschr., Taf. 135, 148.
[77]) Boinet, Miniat. carol., Taf. 47
[78]) Boinet, Miniat. carol., Taf. 44.

Neben dieser geradlinig und klar umrissenen Aktbehandlung der touronischen Schule, die ihre Formen zum Teil vom Byzantinischen ableitet, steht die der Reimser Schule, die ihre Anregungen mehr aus einer malerischen antiken Quelle schöpft ähnlich wie die sog. Palast-Schule am Hofe Karls des Grossen. Der huschende, flüchtige Pinselstrich des malerischen Vorbildes wird in der Reimser Schule vielfach in eine skizzenhafte, den Kontur auflösende Zeichenweise umgesetzt. So zeigen die Akte des Utrecht-Psalters [79]) teils eine Auflösung des Körperkonturs, hervorgerufen durch fein gestrichelte Schraffuren, teils eine wellige Umrisslinie. Mit beidem verbindet sich zugleich eine Verstärkung des Bewegungsausdruckes. Die Innenzeichnung des Körpers ist entsprechend flüchtig und unbestimmt. Trotzdem verraten einige Akte die Kenntnis des Segmentschemas, wie etwa der Teufel auf fol. 79v. Die Proportionen sind in dieser Handschrift sehr organisch, wenn auch sehr wechselnd in den Längenmassen. Die ausserordentliche Ausdruckskraft und Lebhaftigkeit der Bewegung fand sich ähnlich in den Schächer-Akten des Rabula-Evangeliars (vgl. Taf. I, 6). Vielleicht liegt hier syrischer Einfluss vor.

Vor allem setzt sich der Reimser Stil in St. Denis und in der franko-sächsischen Schule fort. In dem in derselben unruhigen Pinselführung wiedergegebenen Kruzifix eines in St. Denis im 3. Viertel des 9. Jhdts. entstandenen Sakramentars in Paris, cod. lat. 1141 [80]) heben sich, nur ganz vage, eine etwas kräftigere Mittellinie und eine Bauchwölbungslinie heraus. Hierdurch ergibt sich eine gewisse Beziehung zu dem Schema des byzantinischen Elfenbein-Kruzifixes (vgl. Taf. I, 10). Ein Flussgott derselben Handschrift weist eine noch stärker verriebene Innenzeichnung auf. Hierin zeigt sich wie so oft, dass bei antiken Allegorien sich das malerisch-antike Element noch unverfälscht hält. Eine gewisse Abwandlung des St. Denis-Kruzifixes stellt der einer franko-sächsischen Handschrift, des Evangeliars Franz II. in Paris, cod. lat. 257 (Taf. II, 20) [81]) dar, bei dem an die Stelle flüchtiger, oft neu ansetzender und

---

79) Latin Psalter in the Univers. Library, Facsimile, fol. 10*v*, 48*v*, 79*v*.

80) Boinet, Minat. carol., Taf. 132.

81) Boinet, Miniat. carol., Taf. 98.

welliger Striche ein gerader, durchgehender Kontur getreten ist. In der Innenzeichnung heben sich einige Linien energischer heraus, so z. B. Brust- und Schultermuskeln und ein Segmentpaar in Nabelhöhe mit einer darauf aufstossenden Mittelsenkrechten. Ebenso werden die Muskelpartien von Armen und Beinen in festere Linien gebannt, die vor allem an den Beinen den Eindruck von Knochenzeichnungen hervorrufen.

Fassen wir noch einmal kurz das Wesentliche der karolingischen Aktbehandlung zusammen, so ergibt sich einmal, dass die irische, abstrakte Körpergestaltung sehr bald in den Hintergrund tritt, zum anderen, dass mit der karolinigischen Renaissance sowohl die antik-malerische «unschematische» Aktbehandlung einwirkt, wie auch das byzantinische Segmentschema. Beide Formen finden sich nebeneinander.

Spätantike und byzantinische Formen der Aktbehandlung in der ottonischen Malerei.

Die antike unschematische Aktbehandlung hält sich weiterhin auch in der ottonischen Kunst. So setzt eine ganze Gruppe der Reichenauer Buchmalerei, die sog. Liuthar-Gruppe, die spätantik beeinflusste karolingische Richtung fort. Die ziemlich missgestalteten Schächer des Evangeliars Ottos II. oder III. im Aachener Domschatz [82]) zeigen eine durchaus malerische Modellierung durch weissgehöhte breite Pinselstriche. Kaum, dass ein Brustmuskelpaar und unmittelbar an dieses heranreichend ein etwas verschnörkelter Bauchmuskelkontur hervortreten. Deutlicher wird der Zusammenhang mit der spätantik-karolingischen Malerei beim Kruzifix eines Sakramentars in Chantilly, cod. 1447 (Taf. II, 21) [83]) mit dem nach der linken Seite vorgewölbten Bauch und der auf der rechten Seite energisch hervorgehobenen Lendenpartie, im Typ ähnlich den franko-sächsischen (vgl. Taf. II, 20). Das System der Innenmodellierung leitet sich von dem des Fuldaer Kruzifixes ab (vgl. Taf. II, 18). Man vergleiche die kugelige

---

82) A. Goldschmidt, Die ottonische Buchmalerei, 1928, Taf. 3.
83) A. Goldschmidt, Die ottonische Buchmalerei, 1928, Taf. 12.

Heraushebung des Bauches, die scharfe Trennung der Brustmuskeln im Gegensatz zur verbundenen byzantinischen Art, und ferner die auseinandergehenden Brustkorbbegrenzungslinien, die nicht in einer Spitze zusammenlaufen. All diese Formen sind im Chantilly-Kruzifix straffer und gerader geworden, im Gegensatz zu den rundlichen und ovalen Bildungen des Fuldaer. Die Ansätze im karolingischen Kruzifix zu einem eigenen abendländischen Typ bilden sich also hier in ottonischer Zeit fort. Eine ähnliche Innenzeichnung weist der kleinere flüchtig ausgeführte Akt des Pariser Sakramentars, cod. lat. 10501 [84]) auf.

Der Kruzifix des zur Ruodprecht-Gruppe gehörenden Poussay-Evangeliars, Paris, cod. lat. 10514 [85]), zeigt das bekannte byzantinische Segmentschema. Doch dient es nicht zur Modellierung wie in der Pariser Gregor-Handschrift, und bis zu einem gewissen Grade auch in den Akten der Bibel Karls des Kahlen, sondern mehr zu einer parzellierenden Aufteilung der Körperoberfläche. Mit dem 11. Jhdt. tritt in den Akten der Reichenauer Miniaturen eine Verfestigung der Linien ein, die immer schärfer und klarer die einzelnen Körperteile von einander abzirkelt. Der Besessene im Evangeliar Ottos III., Cim. 58, [86]), ist ein charakteristisches Beispiel für den neuen Linienstil und zugleich auch für die expressive Wirkung, die durch ihn erreicht wird. Die einzelnen Körperteile werden mit scharfen Linien umrissen und scheibenförmig abgesetzt. Die Bauch- und Brustbildung sowie die kreis- bezw. spiralförmigen Fersen und Kniescheiben stossen förmlich heraus aus dem Kontur. Die Unterarme machen den Eindruck als sässen sie in Kugelgelenken. Die Hände mit übertrieben grossen und langen Fingern werden Träger eines ausgeprägten Gebärdenspiels. Der Christus der Taufe zeigt ein ornamental verhärtetes Segmentschema. Korrespondierend sind die über den Achseln angebrachten Schultermuskeln gezeichnet. Der Oberschenkel löst sich kolbenmässig vom Rumpf. Die Akte der Bamberger Apokalypse (cod. A II 42) [87]) bringen die strengste Ausprägung dieses Stils. Ein gefesselter Satan gibt das Liniensystem vereinfacht und

84) Leroquais, Les sacramentaires et missels, 1924, Taf. XVI.
85) Art Bulletin Bd. VII, pl. LXX, fig. 57.
86) Leidinger, Münchner Miniaturen, Facs., Heft I, Taf. 20, 27.
87) H. Wölfflin, Die Bamberger Apokalypse, 1918, Taf. 29.

grosszügig, die Einzelformen scheibenmässig. So werden vor allem die Schultermuskeln in vollem Rund gezeichnet. Deutlich ist zwischen den Armen das einfache byzantinische Segmentschema zu erkennen. Ein in dieser Zeit selten realistisches Motiv ist die Zeichnung der Genitalien bei der Darstellung eines neugeborenen Kindes (fol. 29 v.). Bei erwachsenen männlichen Figuren findet sie sich nicht in dieser Handschrift. Die Art, wie die Körperstruktur durch Ovale verdeutlicht wird, hat ihre Vorstufe in den St. Gallener Handschriften des 10. Jhdts., wo ja besonders im Wandalbertus-Codex diese Neigung hervortrat. Ein weiteres Beispiel des strengen Reichenauer Stils ist das Evangeliar der Kölner Dom-Bibliothek, cod. 218 [88]). Hier ist z. B. im Akte des Christus der Taufe das Bauchsegment des byzantinischen Schemas missverstanden und als Brust mit Brustwarzen gebildet, während die Schultermuskeln fast wie Brustmuskeln gebildet sind. Das Organische hat unter dem Schematismus gelitten.

Ein Kruzifix einer Reichenauer Handschrift in Hannover, cod. Sect. XXIa Nr. 37 (Taf. II, 22) [89]), der aus Bremen stammt, zeigt eine Innenzeichnung, die eine Verfestigung und Schematisierung der im Chantilly-Kruzifix angedeuteten Strichlagen bedeutet. Die Brustkorbbegrenzungslinien und die Bauchwölbungslinie schliessen sich jetzt zu einer festen Dreiecksform zusammen, die sich besonders häufig in England und Nordfrankreich findet und sich hier schon früher als in Reichenauer Handschriften ausgebildet zu haben scheint. In dem Hannoverschen Kruzifix werden die Brustkorbbegrenzungslinien noch einmal wiederholt. Die Brustmuskeln mit übertrieben deutlicher punktierter Wiedergabe der Brustwarzen sind voneinander getrennt und verlaufen im schematisch gezeichneten Schlüsselbeinkontur. Der Zwischenraum zwischen den Brustmuskeln und beiden Brustkorbhälften ist von rippenartigen Strichen ausgefüllt. Auch in der Armzeichnung ist eine schematisierte Verfestigung gegenüber der des Chantilly-Kruzifixes eingetreten. Unter- und Oberarm werden schärfer getrennt und der Unterarm durch eine harte Mittellinie geteilt. Im Uebrigen ist die Haltung

---

88) H. Ehl, Die otton. Kölner Buchmalerei, 1922, fig. 51.
89) W. Vöge, Eine Deutsche Malerschule um 1000, 1891, Abb. 35.

des Kruzifixes streng frontal und nur die Hüfte etwas nach links verschoben.

Der Reichenauer Stil wirkt auf verschiedene andere Schulen ein. Der Codex Aureus in Madrid [90]), aus der Echternacher Schule, zeigt in der Darstellung des Barmherzigen Samariters den Akt des Verwundeten in gedrungeneren Proportionen als in der Reichenauer Schule, dazu einen auffallend grossen Kopf mit übertrieben langer Nase und niedriger Stirn. Aehnlich ist die parzellenartige Aufteilung der Innenzeichnung, aber in einer naturalistischeren, der byzantinischen Kunst mehr angepassten Art. So machen die Ovalgebilde, der Gesäss-, Knie-, Waden- und Armmuskelpartien einen organischeren Eindruck. Die Bauchzeichnung kommt der des byzantinischen Schemas nahe mit der mittleren Teilungslinie, die auf ein rundes Bauchsegment aufstösst. Die Rippen sind durch weissgehöhte Pinselstriche angedeutet. Die zwischen den Muskelpartien der Arme und Beine stehengebliebenen Schattenpartien rufen wiederum den Eindruck einer Knochenstruktur hervor, wie wir sie ähnlich auf St. Gallener Akten sehen werden. Auch dies ein Motiv, dass die Echternacher Akte realistischer erscheinen lässt gegenüber den Reichenauern. Es tritt hier in der Echternacher Schule mit dem beschriebenen Bauchschema ein byzantinischer Einfluss auf, der sich in noch stärkerem Masse in Regensburg findet.

Der Kruzifix des Sakramentars Heinrich II., einer Regensburger Handschrift in München, cod. lat. 4456 [91]), fällt auf durch seine senkrechte, frontale Haltung und zeigt das Schema mit der Senkrechten auf dem gewölbten Halbrund des Bauches, aber in noch weit stärkerer Anlehnung als die Echternacher Beispiele an den byzantinischen Elfenbein-Kruzifix in Lille, mit dem auch andere Merkmale wie die Schurzbildung eng zusammengehen (vgl. Taf. I, 10). Byzantinisch ist auch die starke Betonung des Nabels durch einen Punkt mit kleinen Segmenten darüber und darunter, ebenso die der Brustbeinabschlusslinie zwischen den Brustmuskeln und die Heraushebung der Kniescheiben durch doppelte Mandelform (vgl. zu letzterer die Freskenreste von Sta. Maria Antiqua). Ein anderes

---

90) Goldschmidt, Otton. Buchmalerei, Taf. 62.
91) Goldschmidt, Otton. Buchmalerei, Taf. 75.

Beispiel für diesen byzantinischen Einfluss in Regensburg gibt die Petrus-Kreuzigung der Regensburger Handschrift, München, cod. lat. 15713 [92]). Der Petrus hat dasselbe Schema von Senkrechten und Bauchwölbung, im übrigen aber nicht die steife senkrechte Haltung, sondern mehr die Dreiviertelwendung, durch welche die Lendenpartie betont wird wie bei den Kruzifixen der St. Denis-Schule. Der Einfluss dieser letzteren Schule lässt sich erklären durch den Codex Aureus von St. Emmeran, den Arnulf von Kärnten nach Regensburg brachte.

In Köln folgen eine malerisch-antikische und eine zeichnerisch-byzantinisierende Aktbehandlung zeitlich nacheinander. Der Kruzifix des Sakramentars von St. Gereon, Paris, cod. lat. 817, aus dem Ende des 10. Jhdts. [93]), ist vollkommen malerisch behandelt wie in den von der Palast-Schule abgeleiteten malerischen, karolingischen Gruppen. Die Haut macht den Eindruck von zusammengeschrumpftem Leder. In den Hand-, Ellbogen-, Fuss- und Zehen-Gelenken treten dadurch die Knochen scharf heraus. Irgend ein Schema oder eine Rippenzeichnung existiert nicht, sondern die Haut ist durch strichelnde Pinselmanier gleichmässig belebt. Dieselbe Auffassung des Aktes weisen auch die übrigen gleichzeitigen Kölner Handschriften auf wie z. B. Stuttgart, cod. Bibl. 4°, 2 [94]) u. a.

Um die Mitte des 11. Jhdts. tritt auch in Köln ein zeichnerischerer, ornamentalerer Stil auf, der zugleich mit einer Verflachung des Körperlichen in der Art der Reichenauer Akte das byzantinische Segmentschema einführt. Als Beispiel sei der Kruzifix einer Kölner Handschrift in Freiburg, cod. 360a, angeführt [95]), ähnlich dem Christus der Taufe im Evangeliar Ottos III. von der Reichenau. Die Brustmuskelkonturen setzen sich fort in die Oberarmmuskellinien und der Unterarm ist durch eine Mittellinie geteilt.

Der malerische, antikische Stil von Köln breitet sich weiter aus bis nach Sachsen, vor allem Hildesheim. Das Bernward-Evangeliar, cod. 19 [96]), gibt den Kruzifix in einer

---

92) G. Swarzenski, Die Regensburger Buchmalerei, 1901, Taf. 27.
93) Goldschmidt, Otton. Buchmal., Taf. 81.
94) Goldschmidt, Otton. Buchmal., Taf. 88.
95) Goldschmidt, Otton. Buchmal., Taf. 96b.
96) Goldschmidt, Otton. Buchmal., Taf. 104.

gewissen Deformierung mit einer grossen, allzu hoch hinaufgezogenen runden Bauchwölbung wieder. Die Brustzeichnung ist mit flüchtigen Pinselstrichen angedeutet und ziemlich unbestimmt. Die Flächenhaftigkeit nimmt zu in dem Kruzifix der zweiten Bernward-Handschrift, cod. 18 [97]), der in einem ziemlich anorganischen Kontur gezeichnet ist. An den Ellbogen, Kniekehlen und Füssen sind die Gelenke durch Verdickungen besonders betont, eine Eigentümlichkeit, die wir gleichzeitig auch in England finden werden (vgl. Taf. II, 25). Als einzige Innenlinie tritt wiederum eine grosse, runde Bauchwölbung hervor. Etwas abseits steht der Kruzifix einer Handschrift in Wolfenbüttel, cod. VII B 31 [98]), die nicht sicher lokalisiert, möglicherweise aber in Sachsen entstanden ist. Ueber dem hochgewölbten Bauch sitzt ein kleines magenförmiges Gebilde, das schwerlich als Wiedergabe der Bauchmuskeln angesehen werden kann. Die Kniescheibenbildung mit Oberschenkelansatz ist im Kontur nicht unähnlich der des Kruzifixes in der zweiten Bernward-Handschrift, nur ist diese Form hier noch einmal in einen äusseren Kontur eingezeichnet.

In St. Gallen setzt sich die bodenständige Tradition des spätkarolingischen Kurvenstils nicht fort, sondern in ottonischer Zeit tritt mit dem Maler Hartker ein neuer Kruzifix-Typ und eine neue Art der Aktbehandlung auf. Nur in der Anwendung des reinen Zeichenstils schliesst er sich an die lokale Tradition an. Es sind eine ganze Reihe von Handschriften, cod. 338-41 und 376, die alle denselben Typ zeigen [99]). Ein malerisches Vorbild in der Art des Kruzifixes der Chantilly-Handschrift hat auf diese Kruzifixe eingewirkt, was besonders deutlich noch an dem des cod. 340 zu sehen ist. In ähnlicher Weise wird der in Dreiviertelansicht gesehene Bauch von Schattenlagen umrändert (vgl. Taf. II, 21). Abweichend ist jedoch die Behandlung der Brustkorbbegrenzung, die sich der byzantinischen M-Linie nähert und in der Mitte, auch das kommt im Byzantinischen vor, durch eine kleine Einsenkung den

---

97) St. Beissel, Des hl. Bernward Evangelienbuch, 1891, Taf. XXI, XXIII.

98) H. Ehl, Aelteste Deutsche Malerei, Orbis pictus, Bd. 10, Taf. 24.

99) Merton, Buchmal. St. Gallen, Taf. LXXII, LXXV—LXXVII.

Brustbeinabschluss markiert. Die Unterarme werden durch eine Mittellinie geteilt, und die Oberarme an beiden Seiten mit Muskelsegmenten besetzt, wodurch der Eindruck entsteht, als wären die Knochen selber gezeichnet. Der Kruzifix des cod. 376 gibt dieses System in voller zeichnerischer Klarheit wieder. Eine Abwandlung zeigt der Kruzifix des cod. 341, der die Brustmuskellinien verdreifacht und direkt über dem doppelten Bauchkreis die Brustkorbbegrenzungslinien in ein Dreieck zusammenlaufen lässt.

Die Ausläufer der ottonischen Malerei bilden schon den Uebergang zum Romanischen in der besonders starken Ausprägung der soeben erwähnten dreieckigen Brustkorbbegrenzung (vgl. auch Taf. II, 22). Diese findet sich ähnlich auf Akten einer böhmischen Handschrift der 2. Hälfte des 11. Jhdts., dem Wyscherader Codex in Prag [100]), welche im Körpergefühl und der Art der Stilisierung, den keulenmässigen Schenkeln, den runden Kniescheiben, den ovalen Brustmuskeln usw. den strengen Reichenauer Handschriften nahestehen.

Als Ganzes genommen zeigt in der Aktdarstellung die ottonische Malerei gleich der karolingischen einmal byzantinische Einflüsse, nur dass neben dem allgemein verbreiteten Segmentschema auch das des byzantinischen Elfenbeinkruzifixes mit Bauchwölbung und Senkrechten (vgl. Taf. I, 10) mehr zur Geltung kommt, und ferner bildet sie die spätantike, malerische Aktbehandlung weiter fort, indem sie Brustkorb und Bauchlinien zu verfestigen beginnt, die den Grund legen zu dem sog. Dreieckschema der romanischen Zeit.

Die Nachwirkung der karolingischen Aktbehandlung in der angelsächsischen und französischen Kunst.

Am Ende des 10. Jhdts. weicht im angelsächsischen England die abstrakte irische Aktgestaltung einer naturnäheren Form unter festländischem Einfluss, doch verzichtet diese neue Art nicht auf die vererbte expressive

---

100) F. Lehner. Die böhmische Malerschule des 11. Jhdt., Prag 1902, Taf. XVI, XXIII, XXIV.

Kraft der Linie. Besonders ausdrucksvoll sind die Akte der Caedmon-Handschrift in Oxford, cod. Junius XI, die um 1000 entstanden ist (Taf. II, 25) [101]). Den Adam- und Eva-Figuren fehlt zwar die organische Struktur, doch werden Einzelheiten des Aktes merkwürdig realistisch betont. Der Hauptnachdruck des Konturs liegt auf einem anschaulich ausgeprägten Gebärdenspiel. Der Bauch ist spitzzulaufend gezeichnet. Er zeigt keine weitere Innenzeichnung als den Nabel, der durch einen Punkt und zwei darüber liegende häkchenartige Striche verdeutlicht ist. Die hageren knochenlosen Beine setzen anorganisch am Bauch an. Wieder beschränkt sich die Innenzeichnung auf eine Andeutung von Kniescheiben durch Punkt und Doppelhaken. Hierin lebt noch die Erinnerung an irische Aktbehandlung fort, wo auch die funktionellen Körperstellen durch ornamentale Gebilde wiedergegeben werden. Der Kontur von Brust und Schulter verläuft in einer durchgehenden Linie ohne eine Differenzierung von männlicher und weiblicher Brust. Diese wird dafür um so stärker durch die verschiedenartige Zeichnung der Brustwarzen betont, u. zw. beim männlichen Akt in Aufsicht mit punktiertem Kranz, beim weiblichen im Profil nach unten gerichtet. Hierin besteht die einzige Unterscheidung des männlichen und weiblichen Körpers. Eine ganz besondere Eigentümlichkeit ist die Welligkeit des Umrisses, die an einzelnen bestimmten Körperstellen hervortritt, so an der Hüfte, der Kniekehle, am Handgelenk und an der Begrenzungslinie des Brustkorbs. Bei einigen Akten sind flüchtige Brustkorbbegrenzungslinien eingezeichnet mit skizzenhafter Rippenandeutung.

Dieser unruhige Zeichenstil hängt mit dem Einfluss einer anderen, der ungefähr gleichzeitigen Winchester-Schule zusammen. Sie ist zugleich die erste englische Schule, in der eine völlig organische Körperbehandlung unter karolingisch festländischem Einfluss sich ausbildet. Es ist vor allem der unruhige Zeichenstil des Utrecht-Psalters, der einwirkt. Das früheste Stück ist das Aethelwold-Benedictionale in Chatsworth aus dem Ende des

---

[101]) The Caedmon, Manuscript of Anglo-Saxon Biblical Poetry junius XI in the Bodleian Library, Taf. 10, 28, 34, 39.

10. Jhdts.[102]), dessen enge Beziehung zum Festland Homburger nachgewiesen hat. Die Aktbehandlung des Christus der Taufe zeigt eine gewisse Aehnlichkeit mit derjenigen der Adam- und Eva-Figuren der Alcuin-Bibel in London in dem hochgewölbten oberen Bauchkontur wie auch demselben tief herabgezogenen durchgehenden Brustmuskel-Schulterkontur. Ebenso ist die Fläche zwischen Brust und Bauch durch gehäufte, die Rippen andeutende Parallelstriche gefüllt. Ein weiteres Beispiel dieser Schule ist der Psalter im Britischen Museum, cod. Harley 2904, aus dem Ende des 10. Jhdts[103]). Die vom Malerischen herkommende Innenzeichnung vermeidet durchgehende Linien, deutet aber doch flüchtig Bauch-, Brustmuskeln und Brustkorbbegrenzungslinien an. Letztere gehen weit auseinander wie beim Adam der Caedmon-Handschrift. Es scheint hier also eine speziell englische Bildung vorzuliegen. Die Umrisslinie zeigt etwas von jener Unruhe, Zittrigkeit und Heftigkeit der Bewegung, die von Vorbildern in der Art des Utrecht-Psalters sich ableitet. Den engen Zusammenhang zwischen der englischen Aktbehandlung und der festländischen verdeutlicht der Kruzifix des Missale des Robert de Jumièges in Rouen, cod. 274[104]), u. zw. steht er dem der St. Denis-Handschrift, cod. par. lat. 1141 in gewisser Weise nahe. Allerdings ist der expressiven Bewegtheit des englischen Aktes das Organische des karolingischen Vorbildes zum Opfer gefallen. Die Hüfte ist so weit verschoben, dass Ober- und Unterkörper keine einheitliche Körperachse aufweisen. Die abgetreppte Welligkeit des Konturs, die dieser Akt mit dem karolingischen Kruzifix gemeinsam hat, wird auf dem englischen nicht nur für den Oberkörperumriss angewandt, sondern auch auf den Schurz übertragen. Die Innenzeichnung ist im wesentlichen auf eine Viertelkreiswölbung des Bauches beschränkt.

Daneben kommen in der Winchester-Schule auch weniger erregte Akte vor, die in etwas festeren Linien gezeichnet sind. Dies wird deutlich in dem Kruzifix einer Handschrift im Britischen Museum, cod. Cotton Titus D.

---

102) O. Homburger, Die Anfänge der Malschule von Winchester im X. Jhdt., 1912, Taf. II.

103) Millar, English Illuminated Manuscripts from 10.—13. cent., 1926, pl. 10.

104) Leroquais, Les sacramentaires, pl. 20.

XXVII [105]). Eine gewisse Uebereinstimmung in Einzelheiten der Aktbehandlung besteht ausserdem mit dem franko-sächsischen Evangeliar Franz II. (vgl. Taf. II, 20). So hat der englische Akt nicht nur die für die franko-sächsische Schule charakteristische sichere Umrisslinie, sondern vor allem dieselbe Bauchwölbungszeichnung durch ein Doppelhäkchen wiedergegeben. Dagegen weicht die Brustkorbbildung ab und zeigt nur flüchtig gezeichnete Rippen. Aehnlich der Kruzifix einer Handschrift aus Bury St. Edmund [106]) (Rom, cod. vat. reg. lat. 12).

Im weiteren Verlauf strecken sich die Proportionen und die Bewegung der Figuren wird heftiger und exaltierter. Es entsteht dabei ein neuer Kruzifix-Typ, wie er uns in einer Handschrift bei Pierpont Morgan in New York, cod. M. 709 [107]) entgegentritt. Das Motiv des Hängens verstärkt sich und nicht die Hüfte, sondern die Knie werden zur Seite hervorgestossen. Eine nur leicht getuschte Innenzeichnung zeigt Rippen, ferner die aus der Winchester-Schule bekannten Doppelhaken des Bauches und die Brustkorbbegrenzungslinien, die aber jetzt steiler verlaufen und einer Dreiecksform sich nähern.

Frankreich hat in dieser Zeit keine einheitliche Aktmalerei. Sie ist teils nach Deutschland, teils nach England orientiert. Der Kruzifix einer im 11. Jhdt. entstandenen franko-sächsischen Handschrift in Paris, cod. lat. 9436 [108]), steht in seiner Körperbehandlung dem Trierer Chantilly-Kruzifix (vgl. Taf. II, 21) nahe in der mit malerischer Schraffierung herausgehobenen, runden Bauchwölbung, den Brustmuskeln und den nur leise angedeuteten Brustkorbrändern. An die karolingische Tradition lehnt sich der Kruzifix einer Prudentius-Handschrift in Leyden an, cod. Voss. lat. 8°, 15 [109]), der in dem zwischen Bauchwölbung und Brustmuskeln sitzenden byzantinischen Segmentschema an die Akte Touronischer Handschriften erinnert.

Demgegenüber lehnt sich die Aktbehandlung Nordfrankreichs an die englische an. Der Kruzifix einer in

---

[105]) Millar, Engl. Illum. Ms., pl. 24a.
[106]) Millar, Engl. Illum. Ms., pl. 20a.
[107]) The Pierpont Morgan Library 1924—1929, S. 20, Taf. VII.
[108]) Ph. Lauer, Les enluminures romanes des Manuscrits de la Bibl. Nat., Paris 1927, Taf. 11.
[109]) Stettiner, Prudentiushds., Taf. 27 und 28.

Brüssel befindlichen nordfranzösischen Handschrift, cod. 5573 [110]), zeigt den Typ des zuletzt betrachteten englischen Kruzifixes der New Yorker Handschrift mit den vorgestossenen Knien. Die Körperformen sind arg gestreckt und deformiert. Der Gesamteindruck dieses und der verwandten englischen Kruzifixe ist sehr exaltiert und feminin. Die Innenzeichnung beschränkt sich ähnlich wie bei englischen Akten auf kleine Faltenhäkchen in den Gelenken und am Bauchwölbungsansatz.

Eine gewisse Selbständigkeit der Aktbildung entwickelt sich in den belgischen Klöstern. Zwar ist sie der englischen verwandt, erreicht aber eine eigene Linienverfestigung, die ihrerseits später wieder auf England zurückwirkt. Als Beispiel sei der Akt einer um 1000 in St. Omer entstandenen Handschrift, Boulogne-sur-Mer, cod. 20, angeführt (Taf. II, 27) [111]), der eine runde Bauchbildung hat und ein besonders energisch gezeichnetes Rippennetz mit scharfen, steilen Brustkorbbegrenzungslinien. In dieser Form wird die Brust- und Bauchbehandlung massgebend für den romanischen Stil des Nordens.

An neuen Motiven bringt also die Aktbehandlung der angelsächsischen und nordfranzösischen Malerei nur das Schema des St. Omer-Kruzifixes. Im übrigen werden die zugrunde liegenden karolingischen Vorbilder in einen ganz eigenen Linienstil umgesetzt. Von den byzantinischen Schemen, die die gleichzeitige ottonische Malerei in Deutschland aufweist, zeigt sich hier nichts.

Einwirkung des byzantinischen Segmentschemas auf Italien.

In Rom wirkt zunächst der spätantike malerische Katakombenstil fort. Die Aktbehandlung des Christus der Taufe in St. Ponzian vom 6. oder 7. Jhdt. [112]) schliesst sich unmittelbar an den der Petrus- und Marcellinus-Katakombe an. Kaum hebt sich aus dem antik-impressionistisch be-

---

[110]) Photogr. Goldschmidt. Lit.: Boeckler, Abendländische Minaturen, 1930, S. 60.

[111]) Photogr. Goldschmidt.

[112]) Wilpert, Katakombenmal., Taf. 259.

handelten Akt eine mittlere Senkrechte und ein kleines Nabel-Segment unter dem Nabel-Punkt etwas kräftiger heraus. Es ist ein noch völlig «unschematischer» Akt.

Zu Beginn des 8. Jhdts. macht sich ein neuer Einfluss in der römischen Malerei geltend. Byzantinische Künstler kommen nach Rom und arbeiten, wie das bei der byzantinischen Aktentwicklung schon eingehend erörtert wurde, an den Fresken von Sta. Maria Antiqua. Die beginnende Verfestigung durch lineare Abgrenzung bestimmter Muskelpartien, die wir in diesen Fresken beobachten konnten und die zur festen Schemenbildung führte, geht jetzt auch auf die römische Kunst über. Ein Beispiel dafür aus der Mitte des 8. Jhdts. bieten die Fresken von Sta. Maria in Via Lata [113]). Der Oberkörper des hl. Erasmus gibt die charakteristische Mittelsenkrechte, die sich über der runden Bauchwölbung verzweigt. Beide Schemenlinien sind mehrfach wiederholt. In ganz ähnlicher Art fand sich diese Innenzeichnung auf dem Akt eines im Lateran-Museum zu Rom befindlichen Mosaiks (vgl. Taf. I, 4). Doch es bleibt bei einer Uebernahme von schemenhaften Einzelheiten aus dem Byzantinischen, während die organische Struktur des Aktes in der italienischen Kunst sich verliert. Aehnlich sind die Akte der hl. Quirikus und Julitta [114]) in den späteren Sta. Maria Antiqua-Fresken aus der Mitte des 8. Jhdts. gebildet, für welche bereits Wulff [115]) als Vorbilder Miniaturen eines griechischen Menologiums annimmt, und der des Kruzifixes in der Unterkirche von St. Clemente aus dem 9. Jhdt. (Taf. II, 28) [116]). In der weichen, breiten, etwas zylindrischen Aktbehandlung des letzteren drückt sich dasselbe Körpergefühl aus wie in den deutsch-karolingischen Akten.

Um die Jahrtausendwende dringen auch in die römische Aktzeichnung, ähnlich wie in der ottonischen Kunst, neue byzantinische Einflüsse ein.

Mit den Akten zweier Täuflinge in der Kapelle in Sta. Pudenziana tritt das byzantinische Segmentschema auf [117]). Allerdings ist die modellierende Kraft der Muskel-

---

113) Wilpert, Röm. Mos. u. Mal., Band IV, Taf. 190, 191.
114) Wilpert, Rom. Mos. u. Mal., Band IV, Taf. 187.
115) O. Wulff, a. O. Bd. II, S. 542.
116) Wilpert, Mos. u. Mal., Bd. IV, Taf. 209.
117) Wilpert, Mos. u. Mal., Bd. IV, Taf. 236.

linien verloren gegangen, die sie im Byzantinischen besitzen, und nur schematische Segmenthaken sind übriggeblieben.

Die Betrachtung der Aktdarstellung in Rom musste sich ausschliesslich auf die Freskomalerei beschränken, da römische Handschriften aus dieser Zeit mit Sicherheit nicht nachweisbar sind. Dagegen kommen für Süditalien neben Fresken vor allem Handschriften in Betracht. Die frühesten zeigen sehr rohe Aktdarstellungen in fast reiner Umrisszeichnung und die Innenzeichnung auf das äusserste beschränkt. Als Beispiel sei eine medizinische Handschrift aus dem Anfang des 9. Jhdts. in Florenz, Laurent. cod. LXXIII, 41, angeführt [118]), die wohl in Benevent entstanden ist. Sie enthält u. a. einen auf einem Lager liegenden Kranken mit Brennpunkten am Hals, auf und unter der Brust. Die einzige Innenzeichnung sind die Brustmuskelkonturen und die Trennungslinien von Oberarm und Unterarm. Die Umrisslinien sind roh und zeigen Bauch und Gesässpartie stark gewölbt. Die Beine setzen anorganisch an und haben übertrieben grosse Füsse mit verzeichneten Zehen. Ein bemerkenswert realistischer Zug in diesem rohen Akt ist die Angabe der Genitalien. Ein Akt eines ebenfalls der 1. Hälfte des 9. Jhdts. angehörenden Freskos in Volturno [119]) weist einen ähnlich deformierten Körperbau von gesuchter Realistik auf mit stark herausgewölbtem Bauch und Gesäss.

Einen anderen Akttypus gibt der Kruzifix einer Exultet-Rolle in Manchester Rylands Library Nr. 2 (Taf. II, 29) [120]) wieder, die im 10. oder 11. Jhdt. entstanden ist und nach Südost-Italien lokalisiert wird. Der zylindrische wie aus Holz geschnitzte Oberkörper ist gegliedert durch eine Senkrechte, die von der Halsgrube bis zum Schurz ohne Unterbrechung durchgeht, und durch unregelmässig zu beiden Seiten der Senkrechte ansetzende flache Segmentlinien. Die Brustmuskeln sind durch Spiralen gekennzeichnet, die eine Erinnerung an irische Formen wachrufen. Ober- und Unterarm werden durch scharfe Linien fast von einander getrennt, ebenso die Oberschenkel

---

118) E. A. Lowe, Scriptura Beneventana, Oxford 1929, Taf. XI.
119) Bertaux, L'Art de l'Italie méridionale, 1904, S. 95, Fig. 31.
120) M. Rhodes James, Descript. Catalogue of the latin Ms. in the John Rylands Library at Manchester, 1921, Vol. II, Taf. 4 und 5.

von den Unterschenkeln. Beim Hades aus der Anastasis-Darstellung derselben Handschrift erfolgt durch die Ueberschneidung des Körpers vom linken Arm eine Unterbrechung der ornamentalen Innenzeichnung, so dass ein Teil der Segmentreihen über linke Brust und rechte Schulter, der andere über den Bauch gezeichnet ist.

Eine andere Form der Vergröberung des byzantinischen Segmentschemas weisen die Akte einer Exultet-Rolle in Capua auf [121]). Der strukturlose Körper des Adam hat nur ein einziges Bauchsegmentpaar in ausgebuchteten Ovalformen eingezeichnet. Bei dieser spärlichen Innenzeichnung wirkt die starke Betonung der Schamhaare um so auffälliger, zumal sie sonst nur sehr selten gezeichnet sind und häufiger nur in Byzanz bei den elfenbeinernen Adam- und Eva-Figuren vorkommen [122]). Ebenso spärlich ist die Innenzeichnung bei den Akten der Rhabanus-Maurus-Handschrift in Montecassino, cod. 132, die 1023 datiert ist [123]). Die wenigen Einzelheiten der Innenzeichnung sind wiederum von betonter Realistik, so bei einem Mann, der auf ein Thermengebäude hinweist, die Wiedergabe der Genitalien, oder bei der Juno die melonenförmigen Brusthälften.

Neben diesen deformierten Aktformen des 11. Jhdts. gibt es aber auch Handschriften der Montecassino-Schule, die im Zusammenhang mit erneuten byzantinischen Einflüssen natürlichere Proportionen annehmen. In dem organisch gebildeten Kruzifix einer Benedictio fontis in Rom, Bibl. Casanatense cod. 724 [124]), wird die Innenzeichnung reicher. Sie deutet die Brustmuskeln an und die von einem Punktkranz umgebenen Warzen, ferner durch Häkchen die Gliederung des Brustbeins. Der Bauch ist geteilt durch eine Senkrechte, die sich nach unten gabelt zu Ansätzen eines Segmentpaares. Ein im byzantinischen Sinn ausgeprägtes Segmentschema besitzt der Kruzifix einer

---

121) A. M. Latil, Le Miniature nei Rotuli del'Exultet, Montecassino 1899.

122) Goldschmidt-Weitzmann, Byzantinische Elfenbeinskulpturen, Bd. I, Kästen, Nr. 70, 72, 75 u. a.

123) A. M. Amelli, Miniature sacre e profane dell'anno 1023, Montecassino 1896.

124) Photogr. Berlin, Staatl. Bildstelle, Nr. 10518. Lit.: Toesca, Storia dell'Arte, 1927, p. 446.

weiteren Exultet-Rolle in Gaëta Nr. III [125]), doch rufen die fischblasenartigen Gebilde nicht den realistischen Eindruck von Hautfalten hervor wie im Byzantinischen. Die pfeilartigen Spitzen an der Mittelsenkrechten sind Ansätze weiterer Brustbeinrippen.

Die Aktbehandlung in den oberitalienischen Miniaturen unterscheidet sich wesentlich von der Mittel- und Süd-Italiens. So scheint z. B. die unruhige ausdrucksvolle Umrisszeichnung eines Kruzifixes in einem Mailänder Missale, Ambrosiana cod. D 84 Inf. [126]), mehr mit angelsächsischem Stilgefühl zusammenzuhängen. Dieser Eindruck wird noch bestärkt durch das Motiv des schlafferen Hängens mit dem auf die Schultern fallenden Kopf. Denselben Zusammenhang mit dem Norden weist auch die Aktbehandlung eines Kruzifixes in einem Missale zu Ivrea, cod. 31, auf [127]). Er zeigt in der Art der Hüftausbiegung eine Spannkraft wie zuweilen Winchester-Kruzifixe. Leider sind beide Akte ohne Innenzeichnung und die angedeuteten Beziehungen daher nicht näher zu belegen.

Doch fehlt das Byzantinische nicht ganz in Oberitalien. Der Kruzifix eines Mailänder Missale, Ambrosiana cod. A 24 Inf. [128]) ist mit byzantinischem Segmentschema dargestellt, wenn auch in einer sehr ornamentalen Form. Die Segmente treffen in der Mitte nicht zusammen, sondern biegen häkchenförmig um, ähnlich den Brustmuskeln, die mehr nach nordalpiner als byzantinischer Art von einander getrennt und mit dem Armkontur in einer geraden Linie verbunden sind.

Als Ganzes ergibt sich also für Italien ein wenig einheitliches Bild. In Rom hält sich zunächst der malerische schemenlose Stil ziemlich lange, später tritt das byzantinische Schema mit Bauchwölbung und Mittelsenkrechten in den Vordergrund, Süditalien zeigt den engsten Anschluss an das byzantinische Segmentschema und der Norden verschiedene Formen. Doch hier sowohl wie dann auch in

---

125) Latil, Min. nei Rotuli.

126) Toesca, La Pittura e la Minatura nella Lombardia, 1912, S. 72, Fig. 44.

127) G. Ladner, Die italien. Malerei im 11. Jhdt., Jahrb. d. Kunsthistor. Sammlg. N. F., Bd. V, S. 138, Abb. 118.

128) Toesca, Pitt. e Min. Lomb., S. 74, Fig. 49.

Rom, setzt sich nach und nach das byzantinische Segmentschema durch, das in Italien als Ganzes gesehen, eine weit stärkere Verbreitung gefunden hat, als in den nordalpinen Ländern.

Einwirkung der irischen, angelsächsischen und italienischen Aktbehandlung auf die vorromanische Kunst Spaniens.

Auch in Spanien hat, wie in allen Ländern der antiken Welt, eine hellenistisch-malerische Tradition bestanden, die noch nachwirkt in den Akten des Ashburnham Pentateuchs in Paris, cod. nouv. acq. lat. 2334, vom Ende des 6. oder Anfang des 7. Jhdts.[129]). Sie sind ohne festere Innenzeichnung, doch in kräftiger Konturierung wiedergegeben, die mehr zur ausdrucksvollen Realistik als zur schönen Linienführung neigt. Während der realistische Stil des in Sevilla entstandenen Ashburnham Pentateuchs in den späteren katalanischen Handschriften wieder auflebt, bildet sich in Nordspanien eine abstrakt-stilisierende Aktbehandlung aus unter irischem Einfluss. Hier kommen vor allem Beatus-Handschriften, die die Kommentare zur Apokalypse enthalten, in Frage. Eine Königsfigur einer Handschrift bei Pierpont Morgan in New York (Taf. II, 30) [130]) erinnert beim ersten Blick an irische Akte (vgl. Taf. II, 17): Man bleibt im unklaren darüber, ob die Figur bekleidet oder nackt ist, da einerseits die horizontal und vertikal verlaufenden Linien am Oberkörper für Gürtel und Gewandfalten sprechen ebenso wie die Strichpaare an den Hand-, Fuss- und Kniegelenken für Begrenzungslinien von Kleidungsstücken; andererseits ist die Brustmuskelandeutung der Aktdarstellung entnommen. Letztere ist in typisch irischen Spiralen gezeichnet. Ausser diesen hängen auch die konzentrischen Halbkreise in den Ellenbogen mit Irischem zusammen. Diese Bildungen sind rein ornamental angewandt, indem sie nicht nur die funktionellen Stellen

---

129) O. v. Gebhardt, The Miniatures of the Ashburnham Pentateuch, London 1883, pl. IV.

130) Illustrations from Mss. in the Library of Henry Yates Thompson, Bd. III, 1912, Taf. XVII.

betonen, sondern auch z. B. mitten auf den Oberschenkelkontur hingesetzt werden. Dieselbe ornamentale Anwendung finden auch die Doppelstriche an Schulter, Ober- und Unterschenkel, die ursprünglich als Angabe von Muskelansatzstellen gedacht sind. Der Kopf scheint in manchem an Koptisches zu erinnern. Er zeigt dieselbe lange und schmale Nase, die grossen, mandelförmigen nach innen schielenden Augen wie der Kopf eines Erzengels Michael einer koptischen Handschrift in London, cod. or. 7021 [131]). Das Koptische scheint in vielem die gemeinsame Wurzel für spanische und irische Aktbehandlung zu sein. Trotz Uebereinstimmungen in Einzelheiten unterscheidet sich der spanische Akt ganz offensichtlich von dem irischen darin, dass das Körperganze als solches fassbar bleibt und die Gliedmassen, obschon sie nicht organisch ansetzen, in einem glaubwürdigen Verhältnis zu einander stehen.

Die ornamentale Innenzeichnung sowohl wie die Konturformen variieren bei den Akten der spanischen Apokalypse-Handschriften. Bei den Adam- und Eva-Figuren einer Handschrift aus San Juan in Madrid [132]) sind die die Muskelstellen verdeutlichenden Parallelstriche bis zu vier und fünf vervielfacht. Anstelle der am Aussenkontur sitzenden konzentrischen Halbkreise befinden sich hier Doppelspiralhaken in den Ellenbogengelenken. Die Brust ist bei der Eva nur durch die Brustwarze kenntlich gemacht, der Bauch bei beiden Figuren durch zwei Doppelhäkchen, wie wir sie auch auf englischen Winchester-Handschriften fanden (vgl. Taf. II, 26). In dem Gesamteindruck der Akte wird bei aller Stilisierung doch ein derb naturalistischer Effekt durch die übertriebene Hüftausladung erreicht.

Besonderer Beliebtheit erfreuen sich die Spiralbildungen in den Akten der Apokalypse von San Domingo in Silos aus dem 12. Jhdt., London, Britisches Museum Add. 11695 [133]), wo Ferse und Ansatz der Oberschenkel in Spiralen auslaufen. Die völlig strukturlosen froschartigen Akte setzen sich vielfach aus Ovalbildungen zusammen, die spinnennetzartig von Haken und Linienbüscheln ausgefüllt werden. Die Akte einer Handschrift in Madrid, cod.

---

131) Grüneisen, Les caractéristiques de l'art copte, Taf. 46.
132) Cook im Art Bulletin X, 1928, Fig. 10.
133) Boeckler, Abendländische Miniaturen, Taf. 62.

11, aus dem 10. Jhdt.[134]) lassen jede ornamentale Füllung durch Häkchen und Spiralen vermissen, stellen aber in der Wiedergabe der Genitalien den Versuch einer Betonung des Realistischen dar.

Neben diesen irisch beeinflussten Akten finden sich in Nordspanien zur selben Zeit andere Aktbildungen, die eine etwas organischere Innenzeichnung besitzen. Beispiele dafür bieten die Adam- und Eva-Figuren einer Handschrift aus dem Escorial vom Jahre 976[135]) (Taf. II, 31). Die Brust wird in ähnlicher Weise unterschieden wie bei den Akten des Caedmon (vgl. Taf. II, 25), u. zw. beim Adam durch Brustwarze in Aufsicht mit Punktrand, bei der Eva im Profil nach unten. Die Brustkorbbegrenzungslinien, die auf ein Bauchsegment aufstossen, bilden ein Dreieck, das wie ein Triangel am Brustmuskel hängt. Es sind im Prinzip dieselben Schemenlinien wie beim Christus der St. Omer-Handschrift (vgl. Taf. II, 27). Doch hat der Spanier dieses Schema verständnislos übernommen, denn er zeichnet unter dem Bauchsegment noch einmal zwei konzentrische Halbkreise, die die Bauchwölbung im Profil wiedergeben sollen.

Eine andere Art der Aktbildung als die nordspanischen Handschriften zeigen die katalanischen. Wirkte auf jene vor allem die irische Kunst ein, so ist es hier mehr die angelsächsische. Als Hauptbeispiel seien die Adam- und Eva-Figuren der Bibel von St. Piero di Roda angeführt[136]), Paris, Bibl. Nat. cod. lat. 6^2. Sie zeigen eine auffallende Uebereinstimmung wiederum mit denjenigen des Caedmon (vgl. Taf. II, 25), im unruhigen Aussenkontur und in Einzelheiten wie dem hängenden Bauchkontur, obschon er nicht ganz so spitz zuläuft wie bei den englischen. Die falsche Lage der Brustmuskeln erinnert hingegen an Nordspanisches. Ein Kruzifix einer Handschrift aus dem 11. Jhdt., wahrscheinlich aus Gerona, Paris, cod, lat. 11550[137]), zeigt die Einwirkung einer entwickelteren Phase der englischen Aktdarstellung wie sie der des Psalters von Bury St. Edmund vertritt, in der Rippenzeichnung, dem unruhig, abgetreppten äusseren Brustkorbkontur und den

---

134) W. Neuss, Die Apokalypse des hl. Johannes, 1931, Abb. 199.
135) Cook im Art Bull. X, 1928, Fig. 9.
136) Lauer, Les Enlum., pl. VIII.
137) Lauer, Les Enlum., pl. LII.

punktierten Brustwarzen. Dagegen kommt das spezifisch Spanische in den kraftvollen Linien zum Ausdruck.

Zu einer eigenartigen Deformierung führt die Aktbehandlung in dem Kruzifix zweier Missale-Handschriften in Tortosa [138]). In dem unruhigen fast zittrigen Umriss des Körpers und der unbestimmten Rippenzeichnung des Brustkorbs hat sich der malerische Stil der Winchester-Schule erhalten, hingegen zeigen Brust- und Bauchpartie eine spezifisch spanische Schachtelung. Wenn die Cook'sche Datierung dieser Handschriften ins 12. Jhdt. zutrifft, so hat sich der unruhige, malerische Zeichenstil in Katalonien sehr lange gehalten.

Ausser den verschiedenen englischen Einflüssen machen sich auch italienisch-byzantinische in Katalanien bemerkbar. Eine Anzahl von Akten auf einem Teppich in Gerona [139]) (Taf. II, 32) zeigt eine untersetzte, etwas derb gezeichnete Aktgestaltung mit einer harten ornamenalen Segmentschemenzeichnung, wie es ähnlich die Gestalten der Exultet-Rolle in Manchester (vgl. Taf. II, 29) aufweisen. Mit anderen frühitalienischen Akten, wie z. B. denen der Beneventer Handschrift (vgl. cod. Laurent. LXXIII, 41) hängt auch die starke Konturausbiegung von Bauch und Gesäss zusammen. Die Knie sind durch markante Scheiben mit eingezeichneten Hakenkreuzen wiedergegeben. Auch die Zeichnung der Genitalien fand sich in frühitalienischen Handschriften häufiger als anderswo. Innerhalb der Handschriften zeigen sich Anklänge an das Segmentschema in dem Kruzifix eines Missale in der Real Academia de la Historia in Madrid [140]).

Im grossen und ganzen sind jedoch in Spanien die Einflüsse vom Norden her die massgebenden gewesen, u. zw. ist es in Nordspanien mehr die irische, in Katalanien mehr die angelsächsische Aktbehandlung. Die italienisch-byzantinische Aktform tritt hingegen in der vorromanischen Kunst Spaniens ziemlich in den Hintergrund und findet sich nur vereinzelt in katalanischen Werken.

---

138) Cook im Art Bullet. V/VI, 1923, Taf. XIII.
139) Cook in Art Studies II, 1924, Taf. 21.
140) Exposicion de Codices miniados Españoles, Madrid 1924, Nr. 15.

LEBENSLAUF.

Ich, Josepha Fiedler, wurde am 27. Juni 1904 als Tochter des Architekten Michael Fiedler zu Charlottenburg geboren. Ich besuchte nacheinander die Caecilien-Schule und die Fürstin Bismarck-Schule in Berlin. Letztere verliess ich im Herbst 1925 mit dem Zeugnis der Reife.

Vom Wintersemester 1925 ab besuchte ich die Universität in Berlin und wandte mich dem Studium der Kunstgeschichte, der klassischen Archäologie und der Geschichte zu. Bis zum Wintersemester 1929/30 studierte ich sämtliche Semester an der Berliner Universität und hörte vor allem die Vorlesungen der Prof. Goldschmidt. Noack † und Brackmann. Die Vorlesungen und Uebungen der Professoren Goldschmidt und Noack sind von besonderem Einfluss auf meine Studien gewesen und ihnen verdanke ich die methodische Schulung.

Die Anregung zu der vorliegenden Arbeit ging von Herrn Geheimrat Goldschmidt aus, dem ich an dieser Stelle besonders danken möchte für die Unterstützung der Arbeit, indem er mir Einblick gewährte in sein reiches Photographienmaterial.